ИСКУССТВО КИНО

3/4

№3/4 **2021** www.kinoart.ru

ГОЛЛИВУД НА КАРАНТИНЕ__**79–159**
«САНДЕНС»__**161**
«МАНК»__**187–261**

Нью-Йорк_5–57

ИК90

77
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2020
Official Selection
OPENING FILM
ЛУИДЖИ ЛО КАШИО
АЛЬБА РОРВАХЕР
ПОРОЧНАЯ СВЯЗЬ
В КИНО С 22 АПРЕЛЯ
ПРО :ВЗГЛЯД
ИСКУССТВО КИНО
18+

ИК90

Этот номер «Искусства кино» – «американский». Не случайно его выход совпадает с очередной оскаровской церемонией. Ее результаты на момент сдачи номера в типографию неизвестны и абсолютно не важны: наша задача, как и задача самой Американской киноакадемии, – уловить и передать носящиеся в воздухе перемены, зафиксированные фильмами и событиями уникального «карантинного» сезона.

Мы начинаем на восточном побережье с текстов о кинематографическом Нью-Йорке (они проиллюстрированы авторскими фотографиями Александра Куликова). Жители великого города и создатели его отражений в кино – Вуди Аллен, Мартин Скорсезе, Спайк Ли, Ноа Баумбак, Луи Си Кей и другие. Ключевая фигура – легенда Большого Яблока Фрэн Лебовиц, героиня новейшего дока Netflix, чьи два эссе в переводе Варвары Бабицкой опубликованы в этом номере. Весьма личный дневник ковидного года в Нью-Йорке записан нашим автором Борисом Локшиным.

Завершается же номер на западе – в Голливуде, где разворачивается действие синефильского «Манка» Дэвида Финчера. Статьи Нины Цыркун, Алексея Цветкова, Анны Сокольской, Анны Закревской и Антона Долина создают широкий контекст вокруг этой сложной картины: кинематографический, исторический, политический. А вводный текст Инны Кушнаревой объясняет причины и последствия публикации (впервые по-русски) культовой и одиозной статьи Полин Кейл об обстоятельствах создания «Гражданина Кейна» (перевод Натальи Рябчиковой).

Промежуточные пункты путешествия с востока на запад – американский андерграунд и видеоарт Билла Виолы, фестиваль «Санденс» (ему посвящен «круглый стол» «ИК») и репертуарные фильмы, из которых складывается разнородная и дисгармоничная мозаика минувшего года. Джаз и блюз, расизм и феминизм, комедии и трагедии, а также наблюдения за облаками – та Америка, которая требует открывать себя вновь.

На первой странице обложки: Нью-Йорк. Фото Александра Куликова
На четвертой странице обложки: Билл Виола. «Мэдисон», 2013. Фото: Кира Перов © Студия Билла Виолы

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. НЬЮ-ЙОРК

5 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
ВРЕМЯ ВНУТРИ
Фрэн Лебовиц: портрет на фоне города

9 БОРИС ЛОКШИН
НЬЮ-ЙОРК. 2020
Дневник

32 АНТОН ФОМОЧКИН
ЗЕЛЕНЫЙ ОГОНЕК
Нью-Йорк Вуди Аллена и Мартина Скорсезе

41 ОКСАНА АГАПОВА
ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ СОН МЕГАПОЛИСА
Три взгляда на Нью-Йорк

51 ФРЭН ЛЕБОВИЦ
НАУКА
Эссе

53 ФРЭН ЛЕБОВИЦ
ЗАБАСТОВКА ПИСАТЕЛЕЙ: УЖАСНОЕ ПРОРОЧЕСТВО
Эссе

РАЗБОРЫ. АВАНГАРД, ВИДЕОАРТ

59 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
УРОКИ АМЕРИКАНСКОГО АНДЕРГРАУНДА
Негативная диалектика кино

69 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
БИЛЛ ВИОЛА. ПОГРУЖЕНИЕ

РЕПЕРТУАР. ГОЛЛИВУД СЕГОДНЯ

79 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
СЫГРАЙ МЕНЯ НЕЖНО
Как меняется система звезд

91 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
ЧТО НЕ ТАК С...
«Девушка, подающая надежды», режиссер Эмиральд Феннелл

96 АЛЕКСАНДР БЕЛЯЕВ
ДУША ПРОСИТ ДЖАЗА
«Душа», режиссеры Пит Доктер, Кемп Пауэрс

101 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ВНИЗ
«Душа», режиссеры Пит Доктер, Кемп Пауэрс

108 АЛЕКСАНДР ЗАЙЦЕВ
БЛЮЗ ШИРОКОГО ПРОКАТА
«Ма Рейни: Мать блюза», режиссер Джордж Вулф

115 ДАНИИЛ ЛЯХОВИЧ
ВОЙНА — ЭТО ДЕНЬГИ, ДЕНЬГИ — ЭТО ВОЙНА
«Пятеро одной крови», режиссер Спайк Ли

120 НИНА ЦЫРКУН
BLOWIN' IN THE WIND
«Одна ночь в Майами», режиссер Реджина Кинг

125 АЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ
ПРАКТИКА УЗНАВАНИЯ
«Минари», режиссер Ли Айзек Чон

131 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
КАМЕНЬ, КАМЕРА, БУМАГА
Природа, факт и поэзия в фильмах Хлои Чжао

139 ЕГОР МОСКВИТИН
КОМА ИЗ СИТКОМА
«ВандаВижн», режиссер Мэтт Шекман

146 ВИОЛЕТТА ВЛАСОВА
ПЕРЕСБОРКА КОМИЧЕСКОГО
«Зеленее травы», режиссеры Жослин Де Боэр, Доун Люббе

154 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
КОРОЛЬ ЛОНГ-АЙЛЕНДА
Портрет Джадда Апатоу

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. «САНДЕНС»

161 **ФЕСТИВАЛЬ НОУБРАУ**
«Санденс»-2021. «Круглый стол» «ИК»

РАЗБОРЫ. «МАНК»

187 НИНА ЦЫРКУН
В САДУ АЛЛАХА
О некоторых прототипах героев «Манка» Дэвида Финчера

194 АЛЕКСЕЙ ЦВЕТКОВ
ОБЕЗЬЯНКА С ШАРМАНКОЙ
«Манк» как политическое кино

202 АННА СОКОЛЬСКАЯ
ШЕКСПИР ОТДЫХАЕТ
Музыка в «Манке»

206 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
РАЗБИРАЯ ГЭРИ
Портрет Гэри Олдмена

211 АНТОН ДОЛИН
ПАПИНО КИНО
Фильмы Дэвида Финчера в контексте авторской теории

ПУБЛИКАЦИИ

227 ИННА КУШНАРЕВА
КЕЙЛ И «КЕЙН»

231 ПОЛИН КЕЙЛ
ВОСПИТАНИЕ КЕЙНА

262 SUMMARY

East 51st St
ONE
TRUNK CLUB

Зинаида Пронченко

ВРЕМЯ ВНУТРИ

Фрэн Лебовиц: портрет на фоне города

Мартин Скорсезе: «Представьте, это город» (Pretend It's a City; 2021).

Котировки акций растут и падают, звезды зажигаются, светят пятнадцать минут, затем исчезают во тьме, fame то преходяща, то, спасибо Энди, more famous, цены на Пикассо меняются, а классический кубизм – по-прежнему переосмысленное мгновение в красках, рукописи горят, а сказанная со сцены неполиткорректная острота выпорхнула, вырвалась на свободу, уже не поймаешь.

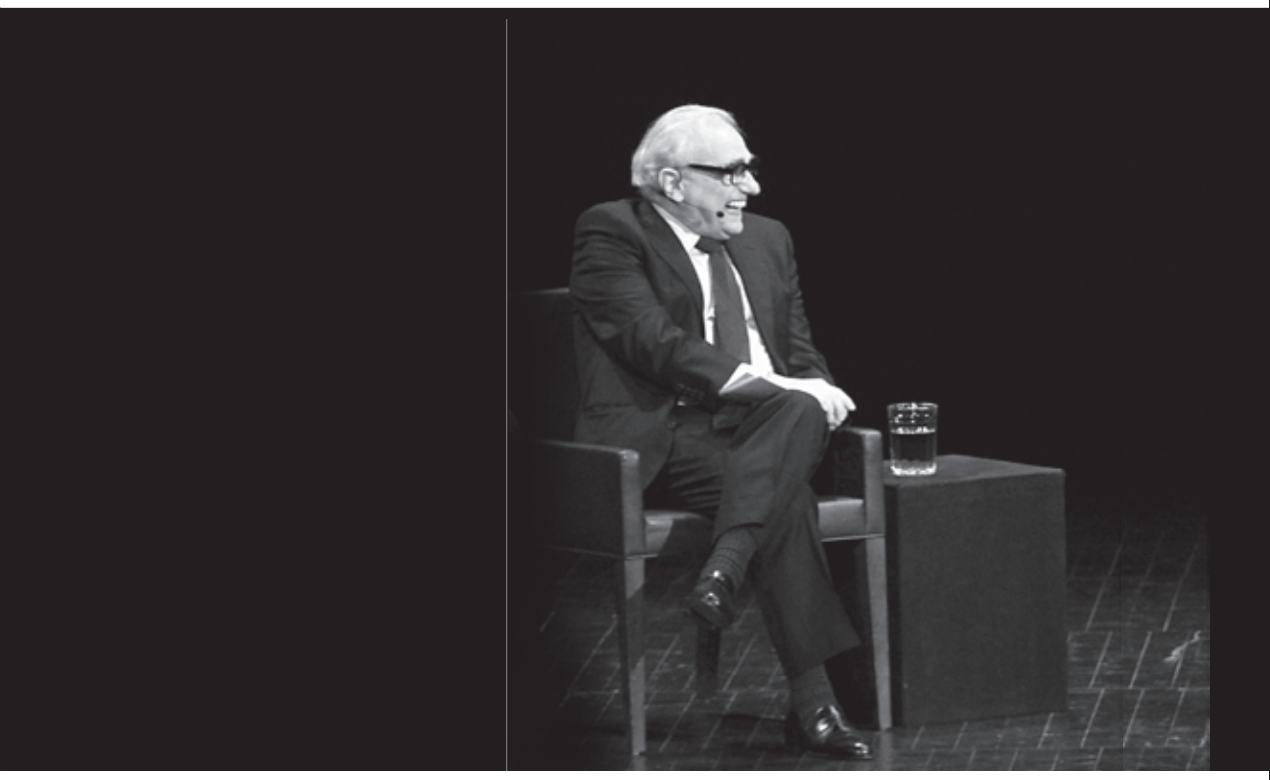
Фрэн Лебовиц комментирует время, сверяясь только со своими часами, уже полвека. Треть двадцатого столетия и почти четверть двадцать первого пролетели, промелькнули, словно день. Но Фрэн не из тех, кто строит свою жизнь на остатках минувшего, как бы ни были они сладки. Фрэн ненавидит ностальгию и обходит за версту молодежь. Ведь на ее часах тикает, бежит свое время.

Она высадилась в Нью-Йорке в 1969 году. Нью-Йорк не был лучше, Нью-Йорк, честно говоря, тогда загибался. Президент Форд сказал Нью-Йорку: Нью-Йорк, ты умрешь! Как мы видим, Форд был не прав, Форд чертовски ошибался.

Нью-Йорк не был лучше, но Нью-Йорк был другим. Не таким безопасным и скучным. Рушились здания под напором новой андерграундной культуры, рушились судьбы под напором новых наркотиков и новой болезни, гомосексуалы существовали под запретом, в тайных комнатах ночных клубов, зато курить разрешалось везде. История искусства – это кофе и сигареты.

Фрэн вышла из дверей Grand Central в люди. Перед тем как слиться с толпой – она в те годы еще не имела ни мнений, ни власти, – Фрэн в первый и последний раз взглянула на часы, что украшали не ее запястье, а фронтон главного вокзала. Чтобы зафиксировать момент своего настоящего рождения. Как личности, как

← Фото Александра Куликова



Мартин Скорсезе

Бруклинская академия музыки, специальное событие: Мартин Скорсезе беседует с Фрэн Лебовиц. 2014
Фото: Рахав Сегев

женщины, как ЛГБТ-персоны, как человека, который никогда не бывает справедлив в своих оценках, но чьи оценки кажутся нам, зрителям, единственно верными.

Фрэн двинула по Пятой авеню к отелю «Алгонкин». Фрэн не могла себе позволить не то что номер, но даже чашку эспрессо в его роскошном ар-деко лобби. Фрэн просто обязана была увидеть место, в котором Дороти Паркер и Джеймс Тёрбер шутили ночи напролет. Фрэн не казалось, что ночи членов Алгонкинского клуба прекраснее дней на «Фабрике» Уорхола. Но Фрэн должна была отдать дань той культуре, что позволила ей выжить в серых садах ее детства, в провинции не у моря, а на кромке чистого поля, в душном мирке, в котором любые твои реплики расценивались как talking back, как неподобающая молодой девушке наглость.

Фрэн приютил Энди. Interview не был работой, а на «Мальборо» красное и вино белое Фрэн зарабатывала, крутя баранку желтого автомобиля. Десятилетия спустя Фрэн с первых авторских выплат купит себе громоздкий Checker цвета, что описанию не поддается: для белых гетеросексуальных мужчин эта ретроколымага будет белой и патриархальной, для черных гомосексуальных мужчин вроде Джеймса Болдуина – серой, как зона морального дискомфорта и беспокойства, называющаяся Америкой. За рулем Checker Фрэн бороздит Манхэттен и сегодня, но опять же, как и часы, личный автомобиль суть машина времени.

Фрэн Лебовиц

Фрэн всегда любила кино. А кто любит кино, любит Марти. А Марти любит Фрэн в ответ. Трижды Скорсезе снимал Лебовиц – в «Волке с Уолл-стрит», в «Публичном выступлении» и в «Представьте, это город». Все три фильма – типично нью-йоркские истории. Злые улицы, по которым после работы спешат бешеные быки и короли комедии, ругаясь с таксистами, банды Нью-Йорка побеждены, мыс страха пройден, «славным парням» здесь делать уже нечего, разве что превратиться в отступников и мечтать втайне о канувших развлечениях эпохи невинности – о цвете денег в казино, о войне интеллектуальных токов, в которой гибнут подпольные империи.

Фрэн, в отличие от Марти, помнит историю, никого и ничего не оплакивая. Эпоха невинности превратилась в эпоху преступной наивности. Искусство демократизировалось, общество отнюдь. Слепые арт-коллекционеры торгуются на аукционах за имена, а не за смыслы. Среди этих имен множество случайных. СПИД выкосил лучших, если бы лучшие воскресли, то страшно бы удивились, кто из их современников ныне у всех на устах. Читатели пишут книги, а писатели все больше молчат, их временный writer's block превратился в блокаду. Фрэн не расстраивается, Фрэн пикируется. На выходе из Wawerly Inn зеваки и папарацци кричат ей: «Фрэн, кто с тобой рядом?» Фрэн поворачивается к зевакам и говорит: «Линдси Лохан». Лауреатка Нобелевской премии по литературе 1993 года Тони Моррисон, близкая подруга Фрэн, только что отужинавшая с ней в Wawerly Inn, заливисто смеется.

Линдси Лохан можешь ты не быть, но человечеству, так и не выбравшемуся из серых садов, прощать обязан.

Фрэн стареет, но не устаревает. Скажите, интересуются у нее новые поколения, есть ли в литературе разница между мужским и женским голосом? Разница между мужским и женским голосом есть даже в телефонном разговоре – парирует Фрэн. Но главная разница существует между голосом Автора, который не умер, хоть и смертельно болен, и голосом того, кому совершенно нечего нам сообщить.

Другая большая разница заключается в качестве аудитории. Для культуры вклад публики, посещавшей балеты Баланчина в 60-е, был так же значим, как сам Баланчин, если не важнее. Искусство и знаточество. Сосуды совмещающиеся и понятия неразделимые. Мысль ныне подцензурная, как и многое, что произносит с экрана Фрэн.

Феминизм? Конечно. Гендерный паритет? Вряд ли. Физиология определяет сознание и порожденное им наличие или отсутствие свобод. Расизм? Безобразие! Вечное? Скорее всего. Непобедимое? Неизвестно. Равенство? Безусловно. В жизни, но не в искусстве. Аристократия sic талант всегда будет дискриминировать пролетариат sic бездарность.

Фрэн фраппирует своей аррогантностью. Фрэн не стесняется своей вкусовщины. Фрэн снобизм, как и пальто Raf Simons, к лицу. Не важно, откуда ты, важно, куда ты идешь – в библиотеку или на йогу. Не важно, как ты смотришься, важно, на что ты смотришь – себе под ноги или в айфон. Не важен тип сообщений и обновлений, важна их суть.

Доисторическим чудищем, экзотическим животным, Годзиллой Фрэн ступает по Нью-Йорку, стараясь ничье эго не раздавить, но и свое сохранить неизменным. Не поддающимся на уловки времени, ибо время внутри. Оно никогда не выйдет – в расход или вон. Тикают не биологические часы, стучит не идеологический метроном, бьется сердце, пульсирует мозг, рождает мысли. А мысли бесценны и беспечны, мыслям секунды не указ.

Представьте, что это Нью-Йорк, а не детский (серый) сад. Вслушайтесь, кажется, где-то неподалеку поет Марвин Гэй или играют NY Dolls. Загляните в эту дверь, не Трумен Капоте ли там у бара глушит коктейлями печаль? Элвин Брукс Уайт однажды написал, что дерзнувшему приехать в Нью-Йорк непременно нужно быть не столько знающим, сколько удачливым. Максимально везучим. Фрэн Лебовиц доказывает, что приехавшему в Нью-Йорк следует быть максимально дерзким и настолько же знающим. И тогда Нью-Йорк тебя не подведет, не превратится в серый сад или в детскую площадку, Марвин Гэй будет петь только для тебя, а Трумен Капоте пить только с тобой. Пока дерзость и знание идут рука об руку. И никакому времени, никакой эпохе их не удастся разлучить. ◆

Борис Локшин

НЬЮ-ЙОРК. 2020

Дневник

Где-то во второй половине лета, когда в Нью-Джерси, на том берегу Гудзона, вдруг открылись кинотеатры, мы решили обязательно сходить в кино. План был простой: в ближайшую субботу или воскресенье сесть на велосипеды и доехать до парома на 39-й улице. Погрузиться на паром вместе с велосипедами, за 18 долларов перебраться на другой берег, снова сесть на велосипеды и добраться до ближайшего кинотеатра.

Но в кинотеатрах в Нью-Джерси шли какие-то старые-престарые диснеевские мульты, новых фильмов в этом году не было, и ну никак невозможно было себя заставить идти смотреть это старье. А потом вышел новый фильм Нолана, и можно было поехать на Нолана, хотя его все ругали, но тут вдруг наступило бабье лето, и такая стояла погода, и так было красиво, что не тратить же выходной на Нолана. А потом вышел «Манк». Тут уже надо было точно ехать смотреть «Манка». Это было прямо обязательно. Даже Антон Долин с женой Наташей, которые выбрались в Нью-Йорк всего на одну неделю, и то добрались до Нью-Джерси и посмотрели «Манка». И мы себе сказали: стыдно! Обязательно на следующие выходные сядем на велосипеды и поедем смотреть «Манка».

Но в следующие выходные случился дождь, а потом наш мэр договорился с губернатором Нью-Джерси, чтобы тот кинотеатр, который находится около остановки парома, просто закрыли. А то вдруг ньюйоркцы привезут заразу в Нью-Джерси или, наоборот, привезут заразу из Нью-Джерси. И когда мы об этом узнали, то от расстройства посмотрели «Манка» дома. У нас есть проектор, он проецирует на белую стену, это почти как в кино. Но дома – это все равно дома. Да и «Манк» нам не очень понравился.

Но дело не в «Манке». В Нью-Йорке было два замечательных кинотеатра. Они находились почти друг напротив друга по разные стороны Бродвея. Один назывался «Линкольн-плаза», хотя он-то как раз был расположен не на самой площади Линкольн-центра, а через дорогу. А второй, крошечный и очень уютный, принадлежал Обществу киноманов Линкольн-центра. Он прятался практически под «Метрополитен-оперой». Либо в одном, либо в другом всегда, хотя и с некоторым опозданием по сравнению с Москвой, показывали что-то новое, некоммерческое и интересное.

Первый, правда, разорился еще за полгода до эпидемии, зато второй продолжал работать до самого карантина. У нас был такой ритуал: хотя бы один раз в неделю в любое время ходить пешком через весь Центральный парк до одного из двух кинотеатров. А потом, уже когда зажигаются вечерние фонари, возвращаться обратно и обсуждать, что увидели. И весь этот год нам очень этого не хватало.

Короче, мы с начала февраля ни разу не были в кино. Такой это был год.

Январь

Так получилось, что мы праздновали Новый год в квартире автора популярной биографии Путина. Мы никогда не видели столько изображений Путина в одном месте. Десятки портретов с заголовками биографии на разных языках смотрели на нас с книжных полок этой в остальном ничем не примечательной большой нью-йоркской квартиры в Южном Гарлеме. Эта галерея путинских портретов провожала нас в новый год, вызывая какое-то тревожное чувство. В одиннадцать вечера мы вышли из квартиры, дошли до резервуара под названием Водохранилище имени Жаклин Кеннеди-Онассис, самого большого искусственного водоема в Центральном парке. С северного его края очень здорово смотреть на нью-йоркский новогодний салют, на то, как небоскребы отражаются в воде, освещенные яркими вспышками. Перед самым Новым годом здесь всегда собирается довольно приличная толпа. Почти каждый год ровно в двенадцать ночи мы выпиваем тут свой новогодний бокал шампанского и запиваем его горячим чаем из термоса, чтобы согреться. Гремит салют. Стреляют обычно откуда-то из Даунтауна. Мы смотрим, как над ночными небоскребами разлетаются огненные шары – зеленые, красные, золотые… Мы поздравляем друг друга, потом кричим вместе с толпой «Happy New Year!» и возвращаемся через парк домой. По дороге мы поздравляем всех встречных, а они поздравляют нас.

В остальном январь был ничем не замечательным месяцем. Газетные сообщения о новом, зародившемся в Китае вирусе не вызывали особого интереса. Все это уже несколько раз было на нашей памяти: и птичий грипп, и свиной, и даже смертельная эбола.

Сначала медиа разгоняют истерику и накачивают людей. Потом проходит месяц, и все об этом забывают.

30 января ВОЗ объявила чрезвычайное положение.

Джованни Беллини. Экстаз святого Франциска. 1475–1480

Февраль

На улицах стали появляться люди в масках. Как и в прошлые эпидемии (грипп свиной, грипп птичий SARS – да надоели уже пугать, честное слово!), это были в основном китайцы. Мы только пожимали плечами. Что с них возьмешь? Это был последний месяц нашей жизни, когда мы делали в Нью-Йорке абсолютно все, что мы всегда любили делать в Нью-Йорке.

Последним нашим музеем до объявления карантина была Коллекция Фрика на Пятой авеню. Мы слышали, что он закрывается на несколько лет на ремонт, и зашли туда еще разок посмотреть на святого Франциска Беллини. Как он босой выходит из своей пещеры, и его буквально прет от любви к Богу, и он раскидывает руки, чтобы обнять ими весь мир. Справа от него небольшой ослик, и городок Ассизы торчит на холме. А за его спиной пюпитр, на котором Библия и череп. И если сосредоточенно смотреть на эту картину какое-то время, то и тебя самого начинает переть от любви.

Мы ходили в БАМ (Brooklyn Academy of Music) на «Медею». Действие было, как водится, перенесено в современность. Как-то муж с женой выясняли отношения. «Нью-Йорк таймс» хвалила за «ошеломляющую видеометафору того, как люди в своем саморазрушительном порыве превращают в прах собственное существование». Особенного впечатления на нас постановка не произвела. Возможно, если бы мы знали, что это наш последний театральный спектакль в этом году,

мы увидели бы его по-другому. Но особых поводов для волнения у нас тогда не было. Губернатор штата и мэр города хором говорили, что в городе всё в порядке, никому ничего не угрожает, и призывали жителей и гостей Нью-Йорка веселиться и наслаждаться жизнью.

29 февраля в штате Нью-Йорк была зарегистрирована первая смерть от ковида. Год был високосным.

Март

Во вторую неделю марта в городе и по всей стране пропали туалетная бумага и многие продукты. В магазины начали пускать ограниченное число людей, и на улицах при входе выстраивались длинные очереди. Семидесятисемилетний Байден фактически выиграл демократические праймериз и стал соперником семидесятитрехлетнего Трампа на выборах. Почти все страны закрыли границы на въезд и на выезд.

«Ну вот. Наконец-то мы живем в стране, из которой практически невозможно выехать, в которой на высшие государственные должности могут претендовать только выжившие из ума старики, в которой за неосторожно сказанное слово выгоняют с работы с волчьим билетом, где в продуктовые магазины выстраиваются длинные-предлинные очереди и где население как ошалелое гоняется за туалетной бумагой. Надо же… кто бы мог подумать?» – сказали мы.

Последним фильмом, который мы видели в этом году в кино, были «Свистуны» Порумбою. Это веселое и праздничное кино словно вышло из 90-х, когда только-только показали Pulp Fiction, и воздух был свежее, и девушки красивее, и деревья были большими, а словосочетания «румынское кино» и на свете не было. Мы смотрели фильм в нашем любимом крошечном зале Линкольновского центра. Кажется, кроме нас в зале сидели только румыны. В последний раз мы возвращались вечером из кино через Центральный парк, смеясь, жестикулируя, обмениваясь впечатлениями, а местные утки и гуси громко гоготали и крякали, присоединяясь к нашему обсуждению.

На последней опере, которую мы слушали в «Метрополитен» (это был «Летучий голландец» Вагнера), зал был заполнен меньше чем наполовину. Такой пустоты в «Метрополитен» мы не видели никогда. Опера была громоздкой и очень скучной. Но уже было известно, что через два дня закроют все театры и кинотеатры в городе. И для нас это посещение осталось каким-то очень важным и значительным воспоминанием. Еще у нас были билеты на какую-то новую постановку (что-то по Вирджинии Вулф или про Вирджинию Вулф), но мы на нее уже не попали.

Сразу вслед за театрами закрылись рестораны. Мы обедали в нашем любимом вестсайдском «Дженнаро» накануне его закрытия. Паста с изюмом и сардинами. Монтепульчано. Канноли на десерт. За соседним столиком сидел актер из «Сопрано». «Я надеюсь, что вы скоро опять откроетесь», – сказал он хозяину, который вышел с ним поздороваться. Тот только беспомощно развел руками.

Когда заговорили о том, что вирус передается через поверхности, в городе немедленно пропали все дезинфицирующие жидкости и салфетки. Мы соорудили себе какую-то смесь из водки и крема алоэ и отчаянно протирали ею все вокруг. Особенно мы почему-то боялись дверных ручек и городских велосипедов, на которых мы привыкли передвигаться по городу.

В середине марта случилась очень ранняя весна. Вдруг распустились магнолии и азалии, а следом за ними сакура в Центральном парке. Примерно тогда же наши знакомые стали уезжать из города. Все объясняли свой отъезд гуманистическими соображениями: мы уезжаем, чтобы снизить нагрузку на город и уменьшить опасность для других.

В конце месяца нам удалось по дешевке снять квартиру на втором этаже крошечного домика, стоящего прямо на живописном берегу речки Хусатоник в Беркширских горах в соседнем Массачусетсе. Мы думали, что уезжаем максимум на пару недель, а задержались почти на два месяца.

Апрель

Апрель в Беркширах выдался на редкость холодным. Снег никак не таял. Но мы религиозно каждый день выходили на многочасовые прогулки. В первые дни мы поражались доброжелательностью и расслабленностью местного населения. При встрече в лесу они вежливо улыбались и поднимали маски с подбородка на лицо. Но с каждым днем мы встречали все больше эвакуированных вроде нас самих. Их сразу можно было отличить по настороженному на грани безумия взгляду и двойным маскам, натянутым почти на глаза. При встрече на тропинке они на секунду замирали, а потом отпрыгивали, как зайцы, в кусты. Прошло несколько дней, и местные стали вести себя точно так же. К середине месяца отличить одних от других стало практически невозможно.

Новости из Нью-Йорка были ужасны. Коллапс системы здравоохранения. В больницах нет масок даже для врачей. Не говоря уже о защитных костюмах. Люди умирают на полу в госпиталях. Ночью невозможно заснуть из-за непрерывного гудения сирен «скорой помощи». Огромные ямы в Бронксе и на Харт-Айленде, куда каждый день сбрасывают бессчетное количество безымянных трупов. На севере Центрального парка, практически под окнами нашей нью-йоркской квартиры, начали разворачивать военно-полевой госпиталь.

Дамы нью-йоркского света, эвакуировавшиеся в свои загородные поместья, занялись ручным пошивом масок. Результаты своей деятельности они каждый вечер выставляли в инстаграме. Маски получались похожими на половинки от дешевых лифчиков. Я смутно вспоминал информацию о том, как во время первой мировой все великосветские дамы кинулись щипать корпии. Хотелось выяснить, что такое корпия, но все как-то руки не доходили до Гугла.

Царствовал над всем этим губернатор штата Нью-Йорк Эндрю Куомо. Его ежедневные пресс-конференции стали хитом сезона. В аккуратно приталенной курточке полувоенного покроя он появлялся

На развороте: Нью-Йорк, 2020, ноябрь. Фото Антона Долина

на телеэкране и твердым, хорошо поставленным голосом объяснял, что все очень плохо, а дальше будет еще хуже. Каким-то странным образом это очень успокаивало людей. Им казалось, что хоть один большой начальник знает, о чем говорит.

Очень быстро его почитание переросло в странный сексуальный культ этого маленького пожилого человека с хитрыми и неприятными глазками. Солидные замужние женщины и даже совсем молоденькие девушки признавались в социальных сетях, что видят его во сне. В социальных сетях серьезно обсуждали, продеты ли у него кольца в соски. Некоторые были убеждены, что продеты и что это ужасно мило. Другие яростно это отрицали.

В этом апреле очень ко двору пришлась шестисерийная экранизация знаменитой антиутопии Филипа Рота «Заговор против Америки». В ранней карантинной лихорадке ее как-то никто не разглядел, и она провалилась незамеченной, несмотря на звездный состав: Зои Казан, Вайнона Райдер, Джон Туртурро. Это было добротно снятое кино. Ты как будто попадал в хорошую квартиру, уставленную ухоженной старой мебелью. И тем менее было в этом фильме что-то по нынешним временам очень нервирующее.

На президентских выборах 1940 года герой – летчик Чарлз Линдберг – побеждает Рузвельта под изоляционистским лозунгом America First. Он выступает против назревающей войны с Германией. Он призывает к миру, к тому, чтобы не ввязываться в очередную бессмысленную европейскую бойню, не жертвовать жизнями американских солдат во имя британского империализма и интересов мирового еврейства. Когда он приходит к власти, в Америке устанавливается мягкий вариант фашизма, начинающийся с легкой дискриминации евреев и заканчивающийся, как водится, погромами.

В то время страна стояла перед выбором: что важнее – жизни простых американцев, которые погибнут на этой войне, или… свобода? Честь? Америка выбрала свободу. В то время лозунг «Нет ничего важнее человеческой жизни» еще не был аксиомой. А в антиутопии Рота и в сериале, который очень точно ей следует, Америка выбрала первое. И потеряла и жизни, и свободу, и честь.

В самом конце апреля нью-йоркский губернатор обнародовал у себя в офисе огромную фреску, составленную из подаренных ему медицинских масок. Это был первый прорыв Куомо в область изящных искусств. Но далеко не последний.

Май

В мае мы погрузили в машину недоиспользованные рулоны туалетной бумаги и нетронутую сухую фасоль и поехали обратно домой. Город встретил нас неожиданно приветливо. Стояла хорошая солнечная, теплая погода. В Центральном парке и его окрестностях прогуливалось множество людей. Многие были без масок. Никаких следов военного госпиталя под нашими окнами мы не нашли. Вообще

в воздухе чувствовалось некоторое облегчение. Было ясно, что худшее уже позади.

Впрочем, две вещи поражали. Во-первых, почти полное отсутствие машин на улицах, а во-вторых, страшный визг и грохот, которым город буквально взрывался ровно в семь часов. Каждый вечер в это время люди высовывались из окон, громко орали, били ложками в металлические тарелки, хлопали в ладоши и вообще производили максимальный шум. Прохожие тоже останавливались и громко аплодировали. Нам объяснили, что это такой ритуал, сложившийся в разгар эпидемии. Люди таким образом благодарили медиков за то, что они, рискуя собственными жизнями, для них делают. Но нам все это показалось каким-то шаманским камланием, попыткой таким образом отпугнуть страшную болезнь.

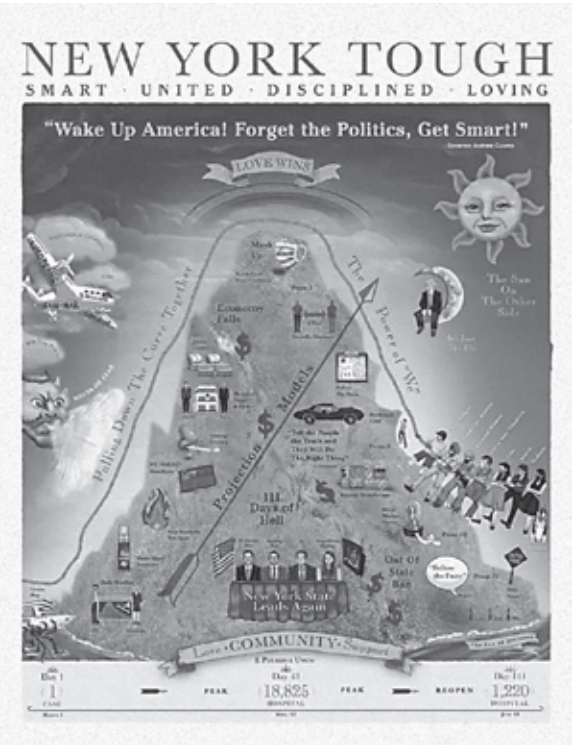
Зато другая традиция нам очень понравилась. Оставшиеся без работы музыканты, скрипачи, пианисты, контрабасисты давали из своих окон целые бесплатные концерты. Некоторые даже прекрасно пели. Собравшиеся под окнами толпы с удовольствием их слушали и громко хлопали.

Пустой, освобожденный от машин город вдруг превратился в рай для велосипедистов. Можно было спуститься по Восьмой авеню на совершенно пустую Таймс-сквер со всеми ее огнями и прибамбасами и спокойно вернуться по Пятой мимо роскошных витрин закрытых дорогих модных лавок. Это было странное и несколько нереальное ощущение.

В то же время картина пустых Мидтауна и Даунтауна навевала грустные мысли. С начала эпидемии прошло уже достаточно времени, чтобы стало понятно, что сотни тысяч офисных работников, которые, как трудолюбивые муравьи, ежедневно заполняли гигантские здания, прекрасно справляются со своими обязанностями не выходя из дома. Кто и зачем будет вызывать их обратно, когда все кончится? А это значит, что город стал как бы сам себе не нужен.

Между тем все больше людей, включая наших ближайших друзей, покидали город навсегда. В особенности это касалось семей с детьми, у которых были средства на покупку дома в ближнем Коннектикуте или в дальней Флориде. Все школы были закрыты и не собирались открываться. По-прежнему не работали кафе и рестораны, парикмахерские и кинотеатры, концертные залы и стадионы. Жизнь в мертвом пустом городе теряла всякий смысл.

Каждый месяц в роскошных домах Верхнего Ист-Сайда зажигалось все меньше окон. Уезжали в основном те люди, которые платили львиную часть налогов в городскую казну. Может ли этот город с его грандиозными музеями, умопомрачительными парками и шикарными зданиями просуществовать без своих богачей? «Ну ничего, – говорили мы себе. – Нью-Йорк просто так не закроешь. Он переживал еще и не такие передряги!»



Июнь

25 мая в Миннеаполисе полиция убила чернокожего гражданина Джорджа Флойда. В июне начались массовые протесты. Днем они в основном носили мирный характер, но по ночам сопровождались грабежами. Все это многократно описано и добавить к этому нечего.

Через несколько дней впервые в истории Нью-Йорка мэр объявил комендантский час. После шести вечера выходить на улицу было запрещено. Впрочем, демонстрации продолжались. Многие из них проходили прямо под нашими окнами. Демонстранты шли с севера на юг в сторону перекрытой полицией Таймс-сквер. Они шли группами от нескольких десятков до нескольких сотен или даже тысяч молодых, по преимуществу белых, людей. Руководил ими, как правило, человек с громкоговорителем в руках. Раз в несколько минут он отдавал толпе сухие и четкие команды. И толпа дисциплинированно и беспрекословно им подчинялась.

Нам особенно запомнилась демонстрация медицинских работников. Сотни белых мужчин и женщин в медицинских костюмах несли плакаты с надписями «Расизм – медицинская чрезвычайная ситуация!» и «Молчание – это насилие». По команде своего руководителя они встали на одно колено, склонили головы и подняли вверх правые руки, сжатые в кулаки.

В самый разгар демонстраций более тысячи известных американских врачей подписали письмо, в котором они приветствовали массовые выступления, потому что, несмотря на весь ужас эпидемии, расизм является более серьезной медицинской проблемой.

Ночные грабежи продлились несколько ночей. Демонстрации закончились примерно через неделю. Но за это время большинство магазинов и бизнесов в тех районах, где грабили, забили свои витрины толстыми щитами из фанеры. И на какое-то время город как будто ослеп. Зато в конце месяца он осветился фейерверками.

Фейерверки начались за две недели до главного национального праздника – 4 Июля, Дня независимости. Трудно сказать, откуда они могли появиться в городе в таком количестве. В Нью-Йорке – и в городе, и в штате – домашние фейерверки строго запрещены. В прошлые годы жители штата, рисковавшие нарушить запрет, ездили за ними в далекую Пенсильванию. Но во время эпидемии все магазины были закрыты и там. Говорили, что отчаявшиеся продавцы отдают свой

товар бесплатно, но кто привозил его в город и раздавал жителям, так и осталось загадкой.

Грохотать начинало часов в одиннадцать вечера, и все вокруг озарялось зловещими всполохами, как в фильмах о Великой Отечественной войне. Частота и сила разрывов усиливались к двум часам ночи, превращаясь в настоящую артиллерийскую канонаду, и, кажется, не было во всем городе такой точки, где от нее можно было укрыться. Ночные телефонные звонки перепуганных жителей в полицию не имели никакого воздействия. Там над ними просто смеялись. Наш дом оказался, как нам казалось, в особенно опасной зоне, потому что некий безымянный артиллерист каждую ночь ставил свою пушку, или что там у него было, на крыше соседнего дома прямо на уровне наших окон, и каждую ночь мы превозмогали желание залезть под кровать в ожидании того, что горящий снаряд залетит к нам в окно.

Под прикрытием всей этой артиллерийской подготовки в городе началась реальная стрельба. Кто в кого стрелял, было непонятно, но только в последнюю неделю июня в Нью-Йорке было убито больше сотни человек. Такого в Нью-Йорке не случалось уже несколько десятков лет. В эти странные недели из города уехали еще несколько наших хороших знакомых.

Июль – август

По всей вероятности, ближе к празднику боеприпасы у бойцов стали подходить к концу. Сам праздник прошел относительно тихо. Официальный салют был вообще отменен, а праздничная ночь была даже спокойней предыдущих.

Количество заражений тоже резко шло на убыль. Ковидные отделения больниц стояли пустыми. Власть стала потихоньку открывать мелкие бизнесы: парикмахерские, мастерские. Рестораны повыносили столики на улицы, а некоторые даже пускали людей внутрь, хотя заходить в них мало кто решался. Казалось, что постепенно жизнь налаживается и худшее уже позади.

Эндрю Куомо обнародовал нарисованный им самим постер, который изображал победу штата над эпидемией под его руководством. На картине было изображено что-то вроде высокого вулкана, торчащего из океана, который на картине назывался Морем раздора. Из Моря раздора к вулкану подходил круизный корабль и подплывал гигантский осьминог. В основании этой пирамиды находился письменный стол, за которым восседали четыре представителя администрации Куомо. Поясняющая надпись на голубой скатерти гласила: «Штат Нью-Йорк снова впереди!»

Через вершину вулкана была перекинута желтая веревка, которую наподобие персонажей в русских сказках изо всех сил тянула вниз группа людей в масках. Последней в группе была собачка (Жучка?). Над веревкой была еще одна надпись: «Тянем кривую вниз вместе». Сам вулкан был обильно разукрашен цитатами из пресс-конференций

губернатора, зелеными знаками доллара и очень странными картинками, самой странной из них был отдельно нарисованный гоголевский нос, из которого торчала тестовая палочка. Вулкан был увенчан медицинской маской.

Слева к вулкану подлетал пропеллерный самолет, который изображал Европу, несущую ковид. Под самолетом дьявольская маска с надутыми щеками насылала на вулкан «ветер страха». Сверху с правой стороны было изображено золотое глазастое солнце с лучами, над которым, чтобы никто не ошибся, было подписано: «Губернатор Эндрю Куомо». Снизу под солнцем, на серебристом месяце, присел, беззаботно болтая ногами, дурачок с оранжевыми волосами в красном галстуке, изображающий известно кого. Под дурачком было написано: «Это просто грипп» (видимо, цитата). Вообще, на этой фреске было столько всего, что ее можно было рассматривать бесконечно. До сих пор мы думали, что у нас слабоумный мэр, но вдруг оказалось, что у нас еще и безумный губернатор.

Впрочем, наш мэр Де Блазио, как всегда, не захотел отставать от своего начальника. В июле на город накатила влажная удушающая жара. Июль в Нью-Йорке и всегда-то невыносим, но этот оказался шестым по невыносимости за последние сто пятьдесят лет. Обычно летом ньюйоркцы спасаются на общественных пляжах. Их в городе восемь, они большие, прекрасно обустроенные и до них до всех хотя и не без труда, но можно добраться на общественном транспорте.

Еще в мае наш мэр, не закрыв пляжи совсем, запретил людям купаться, пригрозив, что лично будет выдергивать людей из воды. Заодно он не стал открывать городские общественные бассейны, которые в два жарких летних месяца были единственным спасением для детей городской бедноты, торчащих все лето в адски раскаленном городе.

В июле мэр, видимо, испугавшись возмущения горожан, все-таки разрешил купание.

В начале июля, отработав рабочий день дома, мы впервые с начала эпидемии оказались на Брайтон-Бич. И впервые сели в метро. Метро поразило. Оно было идеально чистым. Поезда подходили строго раз в десять минут, чего в Нью-Йорке не случалось никогда. Вагоны были почти пустыми и выскобленными, как палуба линкора перед приездом адмирала. Мы тогда подумали, что нью-йоркское метро станет лучшим в мире, когда люди вообще перестанут им пользоваться.

Наверное, главное, что запомнилось из этих двух жарких летних месяцев, – это океан. Манхэттен – это остров, но постоянная близость океана по-настоящему ощущается тут только в летние месяцы. По вечерам мы садились на поезд метро B, который за час довозил нас до Брайтона. Мы долго плавали в спокойной, почти без волн воде. Вода на Брайтоне всегда сероватого оттенка, но если предзакатное небо ясно, то она его отражает и отсвечивает розовым. Мы покупали себе шашлыки в узбекском шалмане или хачапури в грузинской лавочке

и либо съедали их прямо на пляже, либо везли домой, глотая слюни от острого пряного запаха.

Мы много катались на пароме. Эти маленькие кораблики с открытой верхней палубой, часть нью-йоркской системы общественного транспорта, являются самой недооцененной культурной ценностью города. Манхэттен подступает к воде своими самыми роскошными и вычурными зданиями, словно любуется собственным отражением в воде Ист-Ривер. Только глядя с воды на все это великолепие, можно по-настоящему до конца ощутить, насколько он органичен, прекрасен и равен сам себе, почувствовать, что никогда нет, не было и не будет на свете другого такого города.

По выходным мы на велосипедах доезжали до Даунтауна, там грузились на паром, идущий в Фар-Рокавей, тонкую песчаную косу на самом юге Нью-Йорка. Даунтаун, врезающийся своими небоскребами в океан, как нос корабля, оставался у нас за спиной. Мы проплывали Губернаторский остров. Еще пару десятков лет назад там была военная база и туда нельзя было попасть. А потом военные продали его городу за один доллар, и там построили хипстерский рай с велодорожками, кафе с органической едой, качелями, гамаками и искусственными насыпными холмами, с которых открывается головокружительный вид на город.

Мы проплывали под мостом Верразано, роскошно изогнувшимся над океаном. Справа от нас оставался Стейтен-Айленд, а слева Бей-Ридж. Потом мы проплывали Кони-Айленд с его ржавеющими аттракционами, похожими на ископаемых динозавров, и усыпанный купальщиками Брайтон-Бич. Через час паром приставал к рокавейскому причалу.

Фар-Рокавей – место, увековеченное «Эпохой радио» Вуди Аллена. Раньше здесь было что-то вроде курорта, куда на лето съезжались небогатые еврейские семейства из Бруклина. Всего полчаса на автомобиле – и тишина, море и роскошные пляжи. Когда Аллан Конигсберг (будущий Вуди) был еще совсем маленьким, его родители снимали там что-то вроде маленькой дачи. Потом, когда туда провели метро и построили множество гигантских многоквартирников для малоимущих, его характер сильно изменился. Сейчас местное население составляет гремучую смесь из афроамериканцев, ортодоксальных евреев и русских пенсионеров. Как-то, хотя и не без проблем, эти люди уживаются друг с другом.

Мы катались на велосипеде по бесконечному деревянному бордволку, а потом ехали на противоположную сторону косы в Форт-Тилден. Это самый большой нью-йоркский пляж, выходящий в открытый океан, и поэтому по нему почти всегда бьют огромные волны. Если немного пройти вдоль кромки воды, то он становится совершенно диким и почти безлюдным и из прибрежных дюн на тебя часто выходят совершенно голые люди.

На развороте: Нью-Йорк, 2020, ноябрь. Фото Антона Долина

Вообще, несмотря на жару и несмотря на то что в городе по-прежнему были закрыты рестораны, музеи, кинотеатры и спортивные клубы, в воздухе витало предчувствие чего-то хорошего. Казалось, что вот-вот этот морок совсем пройдет. На улице лето, океан прекрасен, впереди сентябрь и октябрь, два лучших нью-йоркских месяца, мы победили. Только смущало то, что маски теперь носили всюду и все. Встретить человека без маски на улице или в парке стало практически невозможно.

Несколько лет назад мы смотрели один занятный сериал. Он назывался «Двойник» (Counterpart). Он был про то, что в 1987 году в результате неудачного научного эксперимента, проведенного в Восточной Германии, мир раздвоился. Образовалось два совершенно идентичных мира: Прайм и Альфа. И соответственно у каждого человека в мире Прайм оказался двойник в мире Альфа. А дальше каждый из этих миров начал развиваться по-своему. В 1996 году в мире Альфа случилась эпидемия страшного гриппа, от которого умерло 10 процентов его населения. И с этого момента пути развития миров стали расходиться. Люди из Альфа-мира начали ходить в масках. Теперь и мы оказались в мире Альфа. Интересно, есть ли где-то мир Прайм и ходят ли там наши двойники?

В середине августа губернатор Куомо торжественно объявил предстоящую публикацию своей книги о том, как он победил ковид. Книга называлась «Уроки лидерства».

Сентябрь – октябрь

Как только немного упала жара, Центральный парк заполнился музыкантами. Кажется, никто никогда не считал, сколько в Нью-Йорке живет музыкантов. Классики, джазмены, рэперы, певцы, барабанщики, электронщики, неудачники и знаменитости, богатые и нищие, студенты и профессора, сколько их? Десятки тысяч? Сотни? И сколько из них осталось не просто без средств к существованию, но и вообще без каких-либо площадок для выступления, без зрителей? Наверное, подавляющее большинство.

Заранее объявлять о своих выступлениях было запрещено, и поэтому, когда мы выходили на прогулку, мы понятия не имели, кого найдем в этот раз. Это могли быть камерный оркестр, джазовое трио, гитарист-виртуоз. В наших ежедневных прогулках появилось что-то вроде азарта. Каждый раз, когда мы останавливались, чтобы послушать очередной импровизированный концерт, нам казалось, что это наша личная находка, что эта музыка в парке создается при нашем личном участии.

Мы особенно гордились, когда теплым сентябрьским вечером в арочном проходе под золотым потолком террасы, которая прямо напротив фонтана Бетесда с ангелом, увидели юношу и девушку. Девушка пела итальянские арии, а юноша аккомпанировал ей на электронных клавишах. Внешне девушка была похожа на ангела, и голос у нее был ангельский, и вся она была укутана в золотистое сияние, и голос ее

был как будто соткан из этого золотого вечернего света. Почему-то нас особенно умилило то, что в перерывах между ариями молодые люди тихо обменивались между собой русскими репликами. Через пару недель мы прочли о них статью в «Медузе»[1].

В это же время в городе случился ресторанный бум. Странный и немного лихорадочный. Те рестораны, которые уцелели и не закрылись за полгода карантина, перебиваясь доставкой, стали возводить перед своими дверями прямо на улице, почти на проезжей части, странные временные сооружения: навесы, палатки, деревянные сараи, пластиковые пузыри, юрты и вигвамы. По вечерам эти сооружения, сиявшие многочисленными лампочными гирляндами, заполнялись веселящимися людьми.

Было непонятно, откуда берутся все эти люди и почему среди них так много молодежи. Туристов в городе по-прежнему практически не было. Университеты были закрыты, и большинство студентов не приехали в Нью-Йорк, остались дома. В сущности, несмотря на то что уже почти никто не болел, город по-прежнему еле дышал. Офисные здания стояли пустыми. Кинотеатры не то чтобы не открывались, а даже и не собирались. Уже все театры, включая «Метрополитен-оперу», объявили об отмене весеннего сезона. То есть и на следующий год можно было не рассчитывать. Школы то открывались, то сразу снова закрывались. Несколько роскошных отелей на Вест-Сайде отдали бездомным, и мэрия платила огромные деньги за их там проживание. С лета в городе стала стремительно расти преступность. Количество убийств увеличилось за несколько месяцев многократно. Такого роста не помнили с 80-х годов. Богатых людей в городе, кажется, не осталось. Кто уехал в Коннектикут, кто во Флориду. На какие деньги будет существовать этот город, кто будет теперь платить налоги, было совершенно непонятно. И все-таки Нью-Йорк жил и даже казался весел.

В октябре книжка губернатора Нью-Йорка Куомо о его победе над коронавирусом вышла с большой помпой и огромным тиражом.

Ноябрь – декабрь

В 2020 году в Нью-Йорке были роскошная весна с таким пышным цветением, какого старожилы даже и не припоминали, и очень длинное и мягкое чудесное бабье лето. Было такое ощущение, что природа хочет людям что-то сказать. Впрочем, смысл этого сообщения был непонятен.

Как-то в самом начале ноября гуляли по Центральному парку. Мы в то время проводили там по многу часов каждый день. Центральный парк вроде бы не такой уж и большой, четыре километра с севера на юг от 60-й до 110-й улицы и меньше километра с запада на восток. Но он очень холмистый, многоуровневый, с целой сетью расходящихся тропинок, и сколько лет по нему ни ходи, все равно всегда рискуешь где-нибудь заблудиться.

1. https://meduza.io/feature/2020/10/07/kulturnaya-zhizn-v-nyu-yorke-propala-i-my-reshili-eto-delo-spasat

В тот день мы пошли по нашему любимому маршруту: по диагонали от Западной 100-й до отеля «Плаза» на пересечении Пятой авеню и 60-й улицы. Там в невыносимо душном номере, выходящем окнами на Центральный парк, происходит финальное объяснение героев «Великого Гэтсби». Там и вокруг вообще много чего происходит и в кино, и в книжках.

А первое, что приходит в голову, – это сцена перед входом в здание отеля в старом чикфлике «Такими мы были». Там, где Барбра Стрейзанд говорит Роберту Редфорду: «Хаббл, твоя девушка – прелесть!», а потом, больше чем через четверть века, в «Сексе в большом городе» эти же слова на этом самом месте повторяет Керри Брэдшоу мистеру Бигу. И тот очень тупо на нее смотрит не понимая. Для экскурсоводов, водящих толстых немолодых восторженных экскурсанток со Среднего Запада по местам боевой славы Керри и ее подруг, это была финальная точка экскурсии. До эпидемии.

Почти в самом юго-восточном углу парка мы взобрались на огромный камень. С него открывался особенный вид на идиллический пруд, который и называется Пруд, на горбатый мостик Гэпстоу и на новые, так и не достроенные (эпидемия) иголки двух тонюсеньких небоскребов на юге от парка. В этот день свет был каким-то необыкновенно мягким и нежным. И казалось, что небоскребы чуть склонились друг к другу, а вовсе не торчат в небо нагло и гордо, как им, небоскребам, положено.

И мы даже не сказали друг другу, а просто одновременно подумали, что, кажется, мы никогда не любили Нью-Йорк так, как в этот момент. И мы одновременно друг от друга отвернулись, потому что знали, что у нас у обоих сейчас глаза на мокром месте, и это было ужасно неловко.

В субботу 7 ноября Центральный парк стал эпицентром байденовского торжества. Выборы состоялись во вторник. Вечером во вторник всем казалось, что побеждает Трамп. Но на тот момент была подсчитана только часть голосов тех, кто непосредственно пришел на выборы. Уже в среду, когда стали считать и тех, кто проголосовал заранее по почте, ситуация начала меняться, а в четверг было уже понятно, что Байден побеждает. Но официальное объявление сделали только в субботу.

Был теплый, солнечный, безветренный день. Мы не помнили, чтобы в парке было столько народу с самых доковидных времен. Все лужайки покрыты одеялами с разложенной на них снедью и бутылками с вином. У людей очень праздничный вид, и некоторые даже лежали на своих одеялах без масок. Вокруг было расслабленно и благодушно.

Вдруг мы услышали какой-то странный шум. Сначала это был просто какой-то странный гул, идущий со всех сторон. Гул нарастал, перешел в ликующий рев, как на гигантском стадионе во время забитого гола. Все повскакали со своих одеял. Незнакомые люди, забыв

про страшную болезнь, кидались друг другу в объятия. Это был единственный день в этом году, когда в городе царила атмосфера настоящего праздника.

Одновременно с тем, как погода стала портиться, снова начало расти количество заболевших. Заговорили о второй волне. Город насторожился. В конце ноября губернатор Куомо получил главную телевизионную премию «Эмми» за свои ежедневные пресс-конференции.

Сериал «Двойник»

«Сто одиннадцать ежедневных брифингов губернатора работали так хорошо, потому что он эффективно создавал телевизионные шоу с персонажами, сюжетными линиями и историями успеха и неудачи, – пояснил президент и главный исполнительный директор Американской телевизионной академии Брюс Пейснер в своем заявлении. – Люди по всему миру настроились на то, чтобы узнать, что происходит, а Нью-Йорк стал символом решимости дать отпор пандемии».

К тому времени уже только ленивый не знал, что в самом начале эпидемии губернатор распорядился стариков из домов для престарелых, попавших в больницы с ковидом, отправлять обратно при первых признаках выздоровления. Возможно, что на тот момент у него и не было особого выхода: необходимо было освобождать больничные койки для новых заболевших. Но, возвращаясь обратно, недолеченные старики заражали других стариков, и именно этим фактом многие объясняли зашкаливающую смертность в штате Нью-Йорк в первые месяцы пандемии.

В декабре нас позвали на концерт молодого пианиста. Восемнадцатилетний паренек приехал из России учиться в Джульярдской школе (аналог Московской консерватории) и попал в самую эпидемию. По счастью, его преподаватель пускал его к себе домой и с ним занимался. Но профессиональному пианисту, особенно начинающему, необходима аудитория.

Концерт устроил настоятель православной церкви в Верхнем Манхэттене. На втором этаже в трапезной собралось человек пятнадцать зрителей. Пианист играл Бетховена, Равеля и Рахманинова. Играл здорово. А мы слушали затаив дыхание и сами себе не верили: почти настоящий концерт.

Становилось все холодней, и все больше пациентов поступали в больницы. В парках появилось небывалое количество бёрдвотчеров с фотообъективами бесконечной длины. Каждый сидящий на ветке ястреб становился целью как минимум десятка таких объективов. А редкие в парке совы с достоинством позировали целым толпам.

Манхэттен: вид с Ист-Ривер

И все хотели кормить белок и птиц. Сыпали себе на ладони семечки и протягивали их птицам. Сытые птицы садились на ладони, пару раз лениво клевали и, тяжело поднявшись в воздух, улетали восвояси. Разжиревшие, как морские свинки, белки брезгливо отворачивались от орехов. Зато невероятно размножившиеся крысы просто бросались под ноги, и это было неприятно.

Гулять становилось все менее комфортно, но мы старались. Без долгих прогулок делать стало особенно нечего. Мы смотрели немерено много сериалов, и количество смотрибельных явно не успевало за нашими потребностями. Из всех почему-то запомнился «Отыграть назад» с Николь Кидман и Хью Грантом. Сериал был так себе, но это был настоящий нью-йоркский real estate porn. Хью Грант, благородный британец, степенно вел сына за руку через заснеженный парк в его дорогую школу на Ист-Сайде (стоимость 50–70 тысяч в год когда фильм снимался никто не думал, что очень скоро государственные школы фактически перестанут функционировать, а дорогие частные будут худо-бедно продолжать учить детей). Шикарно одетая Кидман ходила туда-сюда через парк, по Пятой авеню вдоль парка, по роскошному доковидному городу (никто еще понятия не имеет о масках, а ведь совсем недолго осталось). Все эти роскошные дома богачей вокруг парка стоят как стояли, с ними ничего не случилось, но почти ни в одном из них в окнах по вечерам не зажигается свет.

Новый, 2021 год мы опять по традиции встречали в Центральном парке. На этот раз мы не стали останавливаться, как обычно, на краю

резервуара под названием Резервуар, а спустились на юг к озеру под названием Озеро. У этого озера очень причудливо извиваются берега. Если посмотреть на то, как оно выглядит на карте, то можно вообразить себе средневековую горгулью. До эпидемии здесь работали лодочная станция и ресторан с живописной террасой. Теперь ресторан закрыли навсегда, а лодочную станцию… Кто знает, что случится дальше. Поживем увидим.

Мы нашли живописную беседку около Bow Bridge, пешеходного мостика, действительно похожего на натянутую тетиву лука. Ночь была тихая, ясная, безветренная и совсем не холодная. Вокруг никого не было. Мы смотрели на золотые огни большого города и ждали нового года. Каким он будет?

Фейерверка не было. Впервые на нашей памяти. Мы долго возвращались через парк домой, и несколько пар, все как на подбор в тройных масках, вежливо уступали нам дорогу.

Февраль 2021-го

В феврале в нью-джерсийском кинотеатре, до которого теоретически можно было добраться, вышла «Земля кочевников», и мы наконец решили, что все-таки пора. Поскольку всюду лежал снег, велосипеды исключались. Так что до парома в Нью-Джерси мы доехали на метро. А потом полтора часа шли пешком вдоль набережной Гудзона с нью-джерсийской стороны. Оттуда Манхэттен выглядит совсем как с Ист-Ривер. Если оттуда он кажется причудливым каменным лесом, то с Гудзона мы видим скорее гигантскую скалу причудливой формы. И от этого вида еще больше захватывает дух.

Кинотеатр находился на верхнем этаже огромного торгового центра. Представить себе, что в былые времена артхаус, подобный «Земле кочевников», станут показывать в торговом центре, было просто невозможно, а сейчас даже и зал был заполнен почти на треть и за весь фильм ни один зритель не встал и не ушел. Сидеть в кинозале, в кресле, в тишине и в темноте вместе с другими зрителями – Господи, какое это счастье!

Когда фильм закончился и мы снова вышли на набережную, солнце за нашими спинами освещало Даунтаун. Между нами и городом была серо-голубая вода. Над ней кружились чайки и громко кричали.

P.S. Как раз к февралю выяснилось, что нью-йоркский губернатор Куомо и его администрация сознательно занижали количество смертей в домах для престарелых. Возможно, теперь всех их будут судить. Одновременно сразу две женщины, бывшие сотрудницы губернатора, публично пожаловались на сексуальный харассмент с его стороны. Gloria mundi. ◆

Нью-Йорк. Фото Александра Куликова

Антон Фомочкин

ЗЕЛЕНЫЙ ОГОНЕК

Нью-Йорк Вуди Аллена и Мартина Скорсезе

Вечер пятницы манит ньюйоркца. За окнами счастливая суета, как остаться безучастным? Стоит только высунуться на улицу, в толпе непременно встретишь старого приятеля, который предложит совершить променад по заветным ночным местам. Истома конца рабочей недели: опьянение выходными без особых усилий переходит в алкогольный делирий. Куда ни заглянешь – яблоку негде упасть. Девушки здесь не иначе как сошедшие с полотен Рокуэлла. Увлеченные дружеские компании роятся у столиков и стоек. Потеряться в закипающем человеческом потоке проще простого. Опомниться не успеешь, пробьются первые лучи солнца, веселье схлынет и настанет минорная пора ловить такси с подкрученным счетчиком. За каждую минуту жизни здесь чаще всего приходится платить втридорога.

Днем от нечего делать ходят на мюзикл «Кошки», перед сном открывают «Нью-Йоркер», чтобы ухмыльнуться, окинув взглядом очередную остроумную карикатуру, а ночью выжидают девушку, назначившую свидание у киоска на Франклин-стрит. Есть, впрочем, и другая сторона. Стоит проехать пару кварталов, и встретишь простых работяг. Из Манхэттена в Вавилон. Засилье дельцов, продавцов, сектантов, наркоманов и просто блаженных. Мигранты без гринкарт с трудом изъясняются на английском, выходцы из Италии или Китая на полпути к ассимиляции силовым путем решают внутренние вопросы чести и долга. Здесь беспрестанно работают, не шатаясь по набережным посреди трудового дня. А возвращаются в дома, стены которых держатся на честном слове.

В зависимости от социального положения разнятся и потребности. Кому-то за радость устроиться клерком, чтобы, не залезая в долги, в конце месяца оплатить свое жилье. Кому-то порадовать старших и выслужиться

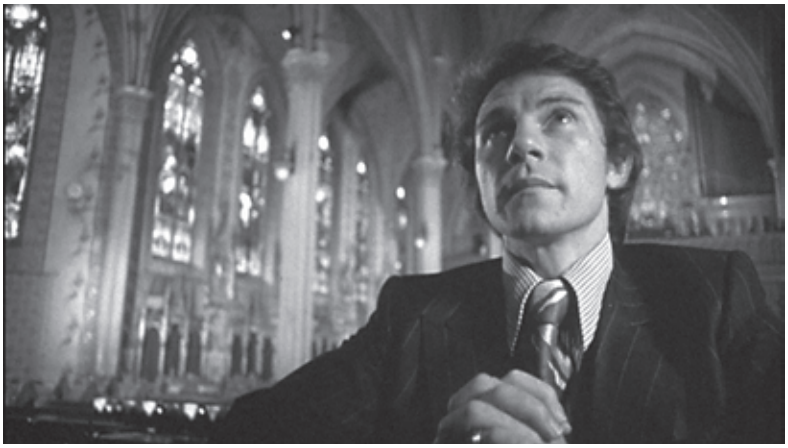
в своей общине, выполняя очередную халтурку. Выхваченный репортершей среди прочих элит Дональд Трамп, доедая омара, посетует, что была бы его воля – не поскупился бы и купил собор Святого Патрика, после чего снес бы и поставил на его месте красивое здание. Каждому по способностям. Свадьба. Развод. Начальство насело. Пьеса не пишется. Надо бы сменить психоаналитика. Кажется, пора заводить детей. Выхваченные из ежедневной многоголосицы мегаполиса слова знаменуют этапы в судьбах простых людей. Перемены или внутреннюю стагнацию. Готовность начать с чистого листа или тяжкий крест – в очередной раз набить шишек, попадаясь на собственных слабостях. Жизнь не хуже обычной. Здесь предостаточно незаурядных чудаков, почему бы не пополнить их ряды?

Вуди Аллен родился в Бруклине. Мартин Скорсезе в Квинсе. Им было предначертано воспеть родную гавань. Первому предстоит перемахнуть через пролив Гарлем по мосту Третьей авеню, прямиком на Манхэттен. Второму перебраться к самому краю Нью-Йорка: от Маленькой Италии до Уолл-стрит маршрутом длиной в сорок лет («Злые улицы», 1973; «Волк с Уолл-стрит», 2013). Такие разные, но все-таки вместе, в альманахе «Нью-йоркские истории», разделенные разве что новеллой Фрэнсиса Форда Копполы, другого почетного жителя города. Из родственного в них – взгляд коренного чужака, груз традиции, специфики менталитета. Аллен посвятит своему еврейскому происхождению не один монолог и сюжет. Скорсезе первым делом сполна отдаст экранную дань своим итальянским корням. Впрочем, как покажет практика, диаспор в Америке значительно больше, потому и фактуры для многократных криминальных саг достаточно. На окружающей с детства мрачной романтике Little Italy режиссер не остановится.

Неизменны драмы, что разворачиваются под сенью манхэттенских небоскребов-гигантов. Но никакой элитарной привилегированности – в прочих кварталах найдутся свои архитектурные колоссы, многое повидавшие на своем веку. Встречать утро в Нью-Йорке желательно под «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина и с видом на мост Куинсборо. Вокруг сплошные контрасты: обособленный Чайнатаун дышит неподалеку от зажиточных Сохо и Гринвич-Виллидж. Районы неблагополучные соседствуют с богемными. Посетуй ты на засилье бесчестья, разъезжая по злым улицам. Размышляй о вечном, наматывая круги по залам музея Гуггенхайма. Непременно окажешься прав. Каждый получит тот Нью-Йорк, который заслуживает. Но любой от мала до велика поднимет голову к небу, отвлекшись от своих забот, стоит разразиться среди глубокой полночной темноты залпам салюта. Пышные пучки разноцветных огней, простираясь над обособляющими Биг Эпл[1] Ист-Ривер и Гудзоном, необъяснимо манят, вынуждая застыть на несколько мгновений и позабыть, кто ты.

Образ с полсотни искр, освещающих каменные джунгли, соблазнил и двух больших патриотов своих окраин. Вспышки знаменуют внутреннюю готовность к метаморфозам лирического героя Скорсезе и Аллена.

1. Или Большое Яблоко – распространенное прозвище Нью-Йорка.



«Злые улицы», режиссер Мартин Скорсезе

В «Бандах Нью-Йорка», на подступах к своему отчему дому, Амстердам Валлон (Леонардо Ди Каприо) выбросит Библию в черные воды у подножия суши. Те поглотят Священное Писание так же безропотно, как впоследствии земля впитает кровь своих сынов. Город встретит Валлона мерцающим профилем Авраама Линкольна под сверкающей надписью «Отмена рабства». Стоит на вечернем параде появиться Мяснику Биллу (Дэниел Дэй-Льюис), убийце отца Амстердама, и небо озарит мерцание праздничного салюта, словно пометив его, предвосхищая непримиримую вражду, что не раз приведет к массовой бойне среди «коренных» и «ирландцев». Пламя в начале рифмуется с залпами пушек военных кораблей в финальной трети «Банд…». Разрывающиеся ядра не пощадят ни своих, ни чужих, разбивая стены и брусчатку, возводя традицию схватки за власть во всепоглощающе беспощадное и бессмысленное действо. После переменится уже сам Нью-Йорк. Спустя столетие здания вытянутся, обращая свои макушки к небесам, но хаос останется править.

В «Воскрешая мертвецов» Скорсезе окажется зачарован ночным вояжем по улицам Нью-Йорка наперегонки со смертью. Карета «скорой помощи» будет нести парамедика Фрэнка Пирса (Николас Кейдж) сквозь толпы фантомов, тех, кого он не смог спасти. Вскоре отличить мертвеца от живого окажется невозможным, ночной кошмар станет неотделим от рабочих будней. Фрэнк продолжит изводить себя: Харон он или невезучий врач, на руках которого умирают все тяжелые пациенты? Определяющий вызов – распластавшийся на штырях балконной ограды одного из пентхаусов наркодилер, застрявший между бетонной жизнью и невесомой смертью. «Пусть весь мир горит огнем, кто силен – хозяин в нем», – прокричит жертва обстоятельств. Сварщики, разрезающие металл, невольно запустят сноп искр в безвестную пустоту ночного мегаполиса. «Обожаю этот город», – продолжит свою речь драгдилер, из последних сил сжав кулак. К искрам присоединится залп фейерверка, видимый, кажется, только двум людям: скорчившемуся от боли торгашу и Фрэнку. Последний уверует в свою силу, убедившись, что он не невольный падальщик. Если ты способен влиять

«Таксист», режиссер Мартин Скорсезе

«Энни Холл», режиссер Вуди Аллен

на жизни окружающих, город учтиво поклонится тебе и перестанет мучить, подарив блаженный сон. Бессонница или проявления зудящей физической боли как метафора метафизических мук – излюбленный прием другого певца Большого Яблока, Пола Шредера, сценариста скорсезовских «Таксиста» и «Воскрешая мертвецов».

В «Манхэттене» Аллен составляет пролог и эпилог фильма из монохромных видов сердца Нью-Йорка. Пробуждение города, развешанная на веревках между обшарпанными маленькими домиками одежда, торговые ряды, выбегающие после последнего урока школьники в форме, толчея в туннелях, оживление на баскетбольных площадках. «Рапсодия» Гершвина подходит к своей кульминации на минутной сценке разрывающего ночной покой салюта, запущенного откуда-то из закоулков Центрального парка. Плавно растворяющиеся в небе всполохи подобны всему хорошему, что может произойти с тобой в Нью-Йорке: предрассветному первому поцелую, отрезвляющей пробежке по бульварам, припорошенным первым снегом, хоум-рану в бейсбольном матче. Полюбив Манхэттен, для душевного покоя останется поверить в близких тебе людей. Что и попытается сделать Айзек Дэвис (Аллен), ухмыльнувшись юной возлюбленной и своему, возможно, светлому будущему.

Нью-Йорк – греза, край, где многие мечты абсолютно несбыточны, да и ладно. Город-конструктор собран в кадре соразмерно взгляду художника. Аллену ближе натуральная декоративность, подбор локаций, отвечающих всеобщему открыточному представлению об этом месте. Скорсезе предпочитает воссоздать на экране отдаленный образ-иллюзию. Нью-Йорк – территория психоанализа, пространство, адекватное своему герою. Внутренне не соответствуя этому городу, не проживешь в нем и дня. Сломаешься, зачахнешь и уедешь. Любой из написанных Алленом персонажей – маленький человек, одаренный, остроумный, подверженный большим страстям, но на фоне окружающего ландшафта муравей, да и только. Излюбленный визуальный прием режиссера в фильмах времен «Энни Холл» и «Манхэттена» – зафиксировать

«Манхэттен», режиссер Вуди Аллен

движение персонажей на общем плане. Две фигуры ведут диалог среди прочих зевак, неспешно шагая вдоль могучих зданий, набережных и прочих мест, которые ежедневно без оглядки пересекают сотни прохожих. Зритель невольно подсматривает за среднестатистическим ньюйоркцем, так же как это случилось бы в рядовом ресторане, услышь ты ненароком разговор за соседним столиком.

Буднично-повседневное всегда интимно, будь то воспоминания, споры о чувствах или ссоры. Впечатление таинства вынуждает принять текст автора за исповедь, но Аллен играет и юлит. Поди угадай, где тут быль, а где шутка, где маска сомневающегося невротика, а где проекция осознанных режиссером личностных недостатков. Выявить правду возможно, только сравнивая десятки его картин, вылавливая повторы обстоятельств, сцен, фетишей, что десятилетиями преследуют автора. Недвижимым остается Нью-Йорк-свидетель, единственная константа, в правдоподобности которой можно не сомневаться.

Манхэттен – неприступная крепость, окруженный проливами и реками дом, такой же надежный, как и хлипкая квартирка, единственная возможность для побега из которой – проза на книжной полке. Зритель приравнивается к психоаналитику. Выслушайте и сделайте вывод – о'кей, док? Аллен оставляет скромную дистанцию между объективом камеры и постелью, в которой уединяются возлюбленные (или вот-вот разведенные супруги). Что в самом деле волнует режиссера, так это щемящий риск оказаться несчастным, изменить себе, жить с человеком, которого разлюбил. «Самая страшная боль – душевная», – рассуждал Чарли (Харви Кейтел) из «Злых улиц» Скорсезе во время молитвы в католической церкви. В Нью-Йорке одиночество особенно травит душу, понимают это и простак, и богач. Женщины, с которыми у лирического героя Аллена складываются отношения на одну ночь, ведут пространные монологи, после близости разговаривая сами с собой. Плененные Манхэттеном, они не выходят из своеобразного карьерно-бытового транса, продолжая тараторить о насущном даже в кровати.

«Нью-йоркские истории», новелла Oedipus Wrecks, режиссер Вуди Аллен

По Скорсезе, Нью-Йорк – отблеск индивидуальности своих героев. Город-авансцена, ради которого и целого мира мало отдать. По центру непременно распятие, в тревоге пылающее, в покое утешающее. Замкнутое пространство, в котором спирает дыхание. Район «Пяти углов» в «Бандах…». Полуночный лабиринт Сохо в «После работы». Кабина «скорой помощи» в «Воскрешая мертвецов». Микрокосмос салона такси («Таксист»), бесстрастно нарезающего круги по одним и тем же гнетущим бульварам. Прямоугольный офис в одной из высоток в «Волке с Уолл-стрит». День за днем там гремит упоительный праздник жизни, а посреди рабочего дня меж заставленных телефонами столов маршируют члены оркестра. Барабанщики задают ритм манипуляциям с клиентами по ту сторону телефонных линий. Макабрическое шоу вседозволенности, где карликов используют как дротик, коллективно силясь попасть в центр мишени. Оккультный ритуал, шаманство над умами и душами. Если в «Таксисте» Скорсезе подставил зеркало к порочной стороне Нью-Йорка, то в «Волке…», наоборот, возвысился над золотым тельцом – статуей бронзового быка на Бродвее, но до рая так и не добрался, ибо не в деньгах счастье. Для брокеров этот город существует как вид за окном обители-высотки, в которой они ведут дела. Офис становится бесконечным, так же как в «Воскрешая мертвецов» больничные коридоры переходили в узкие улочки. Открытая площадка с четырьмя стенами обрастает пластиковыми перегородками, переговорными комнатами и напоминает пчелиные соты биржи. То низменное в окружающих, что замечал и линчевал Трэвис Бикл (Роберт Де Ниро), спустя пару десятилетий в глазах Джордана Белфорта (Леонардо Ди Каприо) станет поводом нажиться. Отряды приспособленцев, паства, проповедник 90-х – повелитель денежных масс. Бикл и Белфорт – символы Нью-Йорка, взбешенные крайности, равноудаленные этажи, между которыми курсирует социальный лифт. Без них невозможна золотая середина.

Иную – романтическую – модель города Скорсезе сконструировал в мюзикле «Нью-Йорк, Нью-Йорк». Рукотворный мегаполис; история

«Знаменитость», режиссер Вуди Аллен

«Воскрешая мертвецов», режиссер Мартин Скорсезе

любви, растянувшаяся на годы, разыграна в павильонах. Скорсезе оказывается близок к Аллену в том, как их общая родина играет огнями и звучит. После слов о воцарившемся мире, уже на первых минутах, вступает джаз. На вечеринке для новоприбывших фронтовиков единственная заповедь – «человеку нужен человек». Недавние новобранцы, успевшие пройти огонь и воду, растворятся в объятиях первых встречных барышень, потому что хочется тепла. С потолка сыплется искусственный снег, миниатюра города на всю стену: очертания многоэтажек, на пульсирующую жизнь в которых намекают точки света вместо окон. Бесконечная вечеринка у подножия Нью-Йорка – таков для Скорсезе праздный мегаполис, полный нетерпеливых сердец.

Пространство вновь сужается, места хватит только для двоих. Понурый саксофонист Джимми (вновь Де Ниро), прогуливаясь после шумного приема, не сможет оторваться от молчаливого танца двух тел. В обрамлении ночи они окажутся в центре светового круга, спустившегося на землю от проезжающей мимо электрички. В кульминационно чувственные моменты ты остаешься один на один с Нью-Йорком, говорит Скорсезе. Не важно, влюблен ты или раздавлен разрывом. Простое человеческое счастье для Джимми – концепция мажорного трезвучия. Музыка-деньги-любовь. Но без Нью-Йорка гармония не воцарится и на минуту. Все судьбоносные моменты певица Франсин (Лайза Миннелли), которую Джимми начнет добиваться еще на вечере для фронтовиков, переживет исключительно в Большом Яблоке. Звукозаписывающие студии, заднее сиденье такси, гастрольный автобус, скромная квартирка, ночные клубы, где каждый вечер приходится выступать. Нью-Йорк где-то там, за этими декорациями, дышит, возвышается и ждет. Вечный и верный; мысль остановиться и оглядеться вокруг придет в голову слишком поздно, когда мажорное трезвучие будет уже не вернуть.

Для Скорсезе круг как символ неотделим от Нью-Йорка. В финале фильма Джимми окажется под сенью света фонарного столба. В «Воскрешая мертвецов» город изводит Фрэнка, слепя его во время дневного сна, в круге света задремать невозможно. В «Нью-йоркских

«Дождливый день в Нью-Йорке», режиссер Вуди Аллен

историях» центральный монтажный прием, который использует режиссер, – это iris shot. Но если традиционным считается вытеснение кадра до размера небольшой окружности и последующее затемнение, то Скорсезе запускает его в обратную сторону. После склейки режиссер останавливается на центральной детали композиции, заявляя ее, а после расширяет рамку до широкоформатного кадра. Новелла Скорсезе посвящена художнику Лайонелу (Ник Нолти), для которого процесс созидания невозможен без чувственного потрясения. Мужчина изводит себя безответными взаимоотношениями со своей помощницей, моделируя ситуации, которые заканчиваются очередной ссорой и побуждают спроецировать свое переживание на холст. Нью-Йорк уменьшается до размера квартиры-студии, а жизнь – до масштабов персональной выставки в галерее.

В своем сегменте «Историй» Аллен сатирически обыгрывает мотив Эдипова комплекса. Шелдон (его играет сам Аллен) так устает от своей властной и вездесущей еврейской матери, что та, словно повинуясь его мыслям, исчезает. После чего появляется над Нью-Йорком в виде огромной говорящей головы. Жители Манхэттена ежедневно узнают о Шелдоне все новые подробности. «Был стеснительным ребенком». «Невеста не подходит». «Худющий, лучше бы поплотнее питался». Для Аллена принципиально добиться в своих работах эффекта аквариума. В «Элис», истории уставшей привилегированной домохозяйки (Миа Фэрроу), постепенно выходящей из зоны комфорта, местом для свиданий выступает домик пингвинов в зоопарке. Ее семейная жизнь также подобна витрине, а лишнее движение, сделанное на манхэттенских улицах, не останется незамеченным злыми языками. С помощью волшебных трав Элис становится невидимой, освобождаясь от социально-репутационных обязательств, обретает самость. Подглядывать за другими ньюйоркцами увлекательно, пусть эта авантюра в итоге и способна разбить женщине сердце.

Нью-Йорк населяют отдельные рабочие касты. Не удивляются невидимке только таксисты, вот уж воистину самые безразличные

к чудесам люди. Католические монашки смиренно поют Kumbaya my Lord. Телепроповедник терпеливо отвечает на вопросы паствы. Кто популярнее? «Битлз» или Иисус? Папа римский или Элвис? Рабочие нескончаемых городских строек, перекладывая плитку, молчаливо пропускают мимо все необыкновенное, что только возможно на Манхэттене, проявляя живой интерес исключительно к кинозвездам. Как тут не отшучиваться, когда мир вокруг сходит с ума?

По-настоящему экранный Аллен уязвим, когда замолкает. А остаться наедине с собой он может только в кинозале. В «Знаменитости» алленовское альтер эго журналист Ли Саймон (Кеннет Брана) сначала пишет материал про съемки очередного ерундового жанрового фильма, где в ключевой сцене на небе появляется надпись: «Help». А после, на премьере, остается один на один с этим экранным криком о помощи, резонирующим с его внутренней неустроенностью. С возрастом Нью-Йорк для Аллена стал отблеском мечты. Воплощением киногении для него всегда был дождливый день. Так он и назвал один из своих поздних фильмов, в очередной раз поддерживая тот миф, который сам создал. В «Дождливом дне в Нью-Йорке» режиссер воспроизвел идеалистическую модель города своей молодости, где время, кажется, окончательно застыло. Главного героя зовут Гэтсби (Тимоти Шаламе), и родной город для него – то место, где водится фицджеральдовский зеленый огонек, недостижимый, но близкий, только руку протяни. Такова сказка, из которой уже никогда не захочется выбираться. Вечный поцелуй двух возлюбленных под часами в Центральном парке. В «Манхэттене» герой Аллена назвал поездку в карете посреди дня дикой пошлостью, в «Дождливом дне...» это та редкая маленькая мечта, которая может сбыться.

Скорсезе близок сатирический взгляд Аллена на Нью-Йорк, он разделяет его с Фрэн Лебовиц, обаятельной писательницей, ставшей неотъемлемой частью манхэттенской богемы. В документальных проектах «Ораторское искусство» и «Представьте, это город» Скорсезе только и остается заразительно смеяться на каждую репризу Лебовиц, ёрнически обличающей их родной край. В последнем Лебовиц дает интервью, когда у ее ног покоится макет Нью-Йорка, и город вновь уменьшается. Аллен же, кажется, в свои восемьдесят пять лет уже не хочет смеяться над окружающей несуразицей. Для него это естественная среда обитания. Место, где изящен любой жест.

Красивая женщина сбрасывает в воду единственный экземпляр рукописи, уплывая на катере вдаль. Но это не беда: Манхэттен подарит еще парочку историй, а упоительный вакуум Большого Яблока успокоит, напомнив о детстве, проведенном в маленькой комнатке под аттракционом на Кони-Айленд. Дорогой Нью-Йорк – единственный, где стоит жить. Монолитный край, рожденный в муках и крови, который останется таким, словно нас в нем никогда не было. Если обитаешь в раю, делать нечего, кроме как придумывать прохожим биографии, сидя на лавке в Центральном парке. Этим Аллен занимается уже больше пятидесяти лет. И солнце выглянет из-за туч, и жизнь прекрасна. ◆

Оксана Агапова

ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ СОН МЕГАПОЛИСА

Три взгляда на Нью-Йорк

В одном интервью Ноа Баумбак сказал, что киносъемки в родном городе – особенная радость, ведь на этих улицах прошло его детство: «Когда мы работаем над фильмом здесь, кажется, что я обращаюсь к ребенку внутри себя, он очень любит кино и хочет снимать». На протяжении всей карьеры Баумбак без страха всматривается в неприкаянных жителей Нью-Йорка и их невротические зажимы. Какие чувства мегаполис, запечатленный камерой, вызывает в зрителе, так и не пересекшем Атлантику? Странным образом, они мало отличаются от ощущений режиссера. Если Лос-Анджелес – центр мирового кинематографа, то Нью-Йорк – его главный образ и миф. Подобно мерцанию проектора, которое погружает кинозал в сновидческое путешествие, кадры вечернего Манхэттена становятся зоной коллективной памяти и утраченного удовольствия, а для кого-то и смысла.

Первая поездка в Нью-Йорк – потрясение. Кинообраз сталкивается с перспективой настоящего города, вид на Манхэттен из окна поезда метро впечатляет похлеще VR-технологий. Эта панорама так привычна для глаз, что проще потерять контакт с действительностью, чем поверить в нее. Поверхность города растворяется в сотне увиденных кадров, поэтому иногда нужно вступить в прямой контакт с хранителями его могущества – небоскребами: прикоснуться к фасаду, почувствовать бетон, который знаком с объективами камер больше, чем человек с текстурой и холодом материала. Сами ньюйоркцы не отрицают, что живут в месте, вписанном в ДНК кинематографа. Начало катастрофы 11 сентября 2001 года для кого-то выглядело вполне будничным, о чем рассказал случайный прохожий: «Помню, как посмотрел в окно и увидел низко летящий самолет. Подумал, что

«Ей это нужно позарез», режиссер Спайк Ли

«Делай как надо», режиссер Спайк Ли

снова снимают кино, и продолжил заниматься своими делами. Знал бы я тогда, что это приведет к закату постмодерна и заставит меня всерьез задуматься о том, что такое Америка…»

Переосмыслением мира после терактов 11 сентября Спайк Ли занялся в картине «25-й час» (2002). Сам Ли отмечает, что снял в первую очередь кино о пространстве некоммуникабельности, критики же назвали его элегией трагических событий. Как в любой другой работе американского бунтаря, малый нарратив «25-го часа» плавно переходит к большому аллегорическому высказыванию. Последний день наркоторговца Монти (Эдвард Нортон) на свободе в относительно немноголюдном Нью-Йорке перерастает в размышление о свободе и исключительности Америки. К разговору друзей главного героя Спайк Ли символично подключает место, где располагался Всемирный торговый центр. Пока они обдумывают судьбу конкретного человека, мы слышим диалог о будущем страны, где каждый находится в точке обнуления. Горизонт остается без башен-близнецов, меняется панорама Нью-Йорка, а значит, западный мир никогда не будет прежним. Преступник Монти даже начнет мечтать о переезде в глушь, чтобы найти спокойную работу, жениться и прожить остаток дней в окружении таких же людей, которые от чего-то убежали. Но мечта останется неосуществленной – влияние большого Нью-Йорка на маленького человека не спрячешь в песках южных штатов. Опыт общения с городом, ставшим узнаваемым воплощением капитализма, закаляет так же, как когда-то закалялись стальные перекрытия его легендарных зданий.

Может показаться, что «25-й час» – история о конце Нью-Йорка как символа свободы. Но Ли с начала своей карьеры рассуждает о городе, где вопрос стремления к счастью стоит особенно остро. В дебютной и самой экспериментальной картине режиссера «Ей это нужно позарез» (1986) Нола Дарлинг, девушка, открытая к сексуальным экспериментам и свободным отношениям, отражает эпоху нового Бруклина. Здесь живут творческие красотки, уставшие от ожиданий общества, и парни, привыкшие к собственничеству и ревности. Немудрено, что

«Круклин», режиссер Спайк Ли

спутники Дарлинг пытаются схлопнуть ее внутренний мир. Они выясняют отношения с ней то под Бруклинским мостом, то на лавочке, что в те годы было в определенной степени риском: как минимум – испачкаешь штаны, как максимум – попадешь в неприятную ситуацию с местной шпаной. Молодой Ли романтизирует любимый боро[1], но пространство в фильме работает на усиление образа Нолы, раскрывающего природу женского желания и показывающего тело вне объективации.

Магистральную для своего творчества тему расового угнетения и полицейского насилия Спайк Ли наиболее ярко раскрыл в сеттинге родных улиц. Если для его друга и коллеги Мартина Скорсезе основной локацией для поиска места в американском обществе стал Манхэттен, то Ли центром социального напряжения сделал Бруклин. Едва ли кто-то лучше него знает, что таит в себе самый жаркий летний день (разве что Сидни Люмет, снявший «Собачий полдень» также с акцентом на высокой температуре воздуха, когда, по статистике, растет число преступлений). В драме «Делай как надо» (1989) Спайк Ли сужает пространство до пары кварталов и на их примере иллюстрирует этническое разнообразие города. Сегодня это свойство мегаполиса стало одной из его визитных карточек, но в 1970–1980-х, темных десятилетиях криминала и наркотиков, лишь накаляло и без того нездоровую обстановку. Поэтому злость и агрессия прорывается у героев Ли не в темной подворотне, а в пиццерии, куда приходят все. В конце картины его персонажи находятся в начальной точке самоопределения. Возможно, если судить по другим работам режиссера, их переход от множества разрозненных «я» к «мы» не завершится.

Однако так у Спайка Ли было не всегда. В драмеди «Круклин» (1994), где камера то спокойно фиксирует происходящее, то летает по залитым солнцем тротуарам Бруклина под музыкальные хиты, режиссер вспоминает детство и переносит события в начало 1970-х. На этапе взросления игра в резиночку на тротуаре и просмотр матчей New York Knicks втайне от родителей затмевает склоки с белокожими

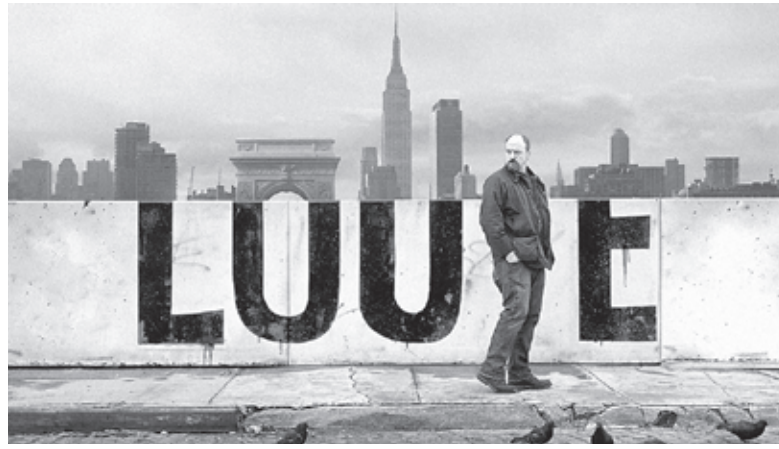
1. Одна из пяти административно-территориальных частей, на которые делится Нью-Йорк: Манхэттен, Бруклин, Бронкс, Квинс и Стейтен-Айленд.

«25-й час», режиссер Спайк Ли

«Кальмар и кит», режиссер Ноа Баумбак

соседями. Но даже когда стычки попадают в поле зрения главной героини, девочки десяти лет, она запоминает лишь смешные очки соседа. «Круклин» – рефлексия Ли на время, когда хорошее казалось вечным, а плохое застревало в монтажных склейках и задерживалось защитными механизмами детской психики. Пройдя через детскую оптику, Бруклин становится местом, где работает знаменитый плавильный котел, странная подростковая любовь обитает по соседству с местными токсикоманами (в роли одного из них сам режиссер), а условный средний класс дружит с бедняками, потому что деньги закончатся, а общая улица, где гуляют дети со всего квартала, останется. Но и этот рай, кажется, потерян. В последние годы режиссер тоскует по Нью-Йорку, чьи скверы и авеню когда-то принадлежали каждому. В 2014 году он выступил с эмоциональной речью о том, как джентрификация и хипстерский ренессанс уничтожили Бруклин. Теперь, когда квадратный метр в районе доступен только верхушке среднего класса (чаще всего белокожим), улицы становятся безжизненными и недружелюбными. По мнению Ли, комфорт, которого так требуют новые бруклинцы, приводит к еще большему росту цен и выдавливанию чернокожих на север штата, а кого-то сразу в другие части страны.

О хипстерах вспомнил и Луи Си Кей, стендап-комик, режиссер и сценарист, процеживающий сквозь сито своего юмора каждый шероховатый поступок и скабрезную мысль белого человека. В авторском сериале «Хорас и Пит» (2016) он рассказывает о старом семейном пабе в Бруклине. Уставшие от жизни постоянные гости и помятые владельцы отчаянно хватаются за барную стойку, единственный аналог машины времени, чтобы вернуться в good old days. Но смерть, как известно, работает над нами каждую минуту, и молодость может наступить на пятки, буквально ворвавшись в этот микрокосм со спертым воздухом. Так в паб заходят восторженные молодые люди, которые в поиске аутентичного пространства надеются отсрочить наступление экзистенциального кризиса.



Сериал «Луи», создатель Луи Си Кей

Киноисследование собственного кризиса Си Кей начал еще в 2010 году. В сериале «Луи» (2010–2015) он ведет диалог со своим кумиром Вуди Алленом, сделавшим городского невротика таким же символом Нью-Йорка, как Эмпайр-стейт-билдинг. И пока небоскреб гордо возвышается над застрявшими в тревоге прохожими, у последних есть выбор: покорить новую высоту и добиться успеха или остаться внизу и придумать, как избавиться от капли кетчупа на растянутой футболке. Второй путь выбирает главный герой. В его Нью-Йорке мало воздуха, жизнь дорогая, а стены домов тонкие настолько, что слово «приватность» здесь забыли быстрее, чем успели узнать, что без нее счастья не построить. Да о каком счастье говорить, если в поисках родственной души герой то и дело натыкается на бездомного, который знает о расстановке сил в мире побольше еженедельника The New Yorker. В неравной борьбе с одиночеством после развода с женой Луи пробует завести собаку, но внезапная смерть животного уводит его в углеводный загул: мороженое и чипсы на пару часов выдергивают героя из безумной толпы и приглушают громкие голоса соседей за стеной. А после пробуждения встреча с дочками поможет ему найти смысл в безликой повседневности.

Родитель в Нью-Йорке – явление такое же редкое, как отец, у которого есть время на детей. Но, кажется, только забота о других и заземляет человека в этом городе, напоминая, что обмен эмоциями с теми, кто еще не получил свою долю разочарования, способен согреть даже в темной подворотне мрачного Бронкса. Тем не менее чувство единства с такими же отрезвленными беспощадной реальностью – одна из причин многолетней привязанности Си Кея к Нью-Йорку. Первое впечатление от Большого Яблока[2] у комика связано со знаменитой подземкой и усталыми пассажирами, которые зачем-то приехали со всех концов света. Такие одинокие, они выбираются из крошечных апартаментов в ближайший дели[3], чтобы стать частью городского сообщества полуночников. Сериал «Луи» очаровывает подходом к изображению ежедневной тоски. Автор не обходится без соединения

2. Самое известное неофициальное название Нью-Йорка.

3. Маленькие продуктовые магазины на первых этажах жилых домов.

«Милая Фрэнсис», режиссер Ноа Баумбак

комического и трагического, гротескного и незначительного в одном кадре, но едва ли его можно заподозрить в попытке деформировать реальность. Сама жизнь здесь крутится вокруг противоречивого и несочетаемого. Упрощения ищите в глянцевом и залитом солнцем Лос-Анджелесе, Нью-Йорк – дом для тех, кто черпает силы в многоликой толпе меланхоликов.

Впрочем, не понаслышке Луи Си Кей знает и глянцевую сторону Нью-Йорка. «Я люблю тебя, папочка» (2017), черно-белый оммаж «Манхэттену», выстраивается уже вокруг не бродяг и растерянных матерей-одиночек, а местной богемы. И если алленовский портрет Нью-Йорка – один из ярчайших кинообразов (пускай и призрачный, уже несуществующий), то Си Кей городу лишь кивает, вписывая в его пространство тех, у кого достаточно денег на приличный костюм. Мир белого мужчины не облагородить аккуратной оправой и дорогим пентхаусом. Успешная карьера не снижает либидо, а свет софитов раззадоривает влечение к семнадцатилетней блондинке. Заявление Си Кея о том, что любой ослепнет от девичьей красоты, рискованно в той же мере, сколь прямолинейна выразительность вечных достопримечательностей, вокруг которых закручивается сюжет о вожделении эгоцентричных представителей шоу-бизнеса.

Пока герои Си Кея последовательно расшатывают свой мир поступками, которые не укладываются в новые социальные нормы, Ноа Баумбак исследует травмы семейной жизни. «Кальмар и кит» (2005), его первая история о разводе, разворачивается в районе Парк-Слоуп на северо-западе Бруклина, где в семье писателей и кинокритиков вырос режиссер. Тихая драма о разрушении семьи в конце 1980-х не обойдется без автобиографических мотивов и в выборе профессиональной принадлежности героев. Двое писателей: он уже написал свой лучший роман, а она начинает публиковаться. Они теряют точки соприкосновения и крутятся вокруг бракоразводных бумаг. В попытке утешить уязвленные эго оба забывают о мальчиках-подростках, и акцент фильма смещается с развода на взросление в Нью-Йорке. Еще

«Госпожа Америка», режиссер Ноа Баумбак

Сериал «Хорас и Пит», создатель Луи Си Кей

вчера младший сын грезил о победах в большом теннисе и нуждался в материнской заботе, а тот, что постарше, мечтал о гуманитарном колледже и карьере, как у отца. Вокруг оппозиций мужского и женского, материнского и отцовского, телесного и духовного держится постоянное напряжение многих картин Баумбака. Снять это напряжение помогает лабиринт города и его непредсказуемая среда. Отец теряет сознание и берет паузу на осмысление происходящего, а старший сын идет в музей, где на примере одной выставки увидит и примет всю противоречивость бытия.

Луи Си Кей и Спайк Ли недовольно бурчат на кидалтов и тех, кого легко окрестить бездельниками, Баумбак ставит их в основание своего представления о свободе. В «Милой Фрэнсис» (2012) он нежно и с пониманием рассказывает о людях, которые отчаянно хватаются за молодость и не хотят взрослеть. Они по-прежнему разделяют друзей на категории «лучшие» и «приятели», хотят увидеть Париж и – нет, не умереть, но хотя бы почувствовать себя Джин Сиберг из годаровского «На последнем дыхании». Но друзья отдаляются, Париж оказывается дорогим и серым, а красиво пробежать по улице «как в кино» получается лишь однажды, ведь мусор и стыки тротуаров так и спешат оставить отметину на худой коленке Греты Гервиг. Помещая свою героиню, беспокойную танцовщицу, в пекло мегаполиса с дорогой арендой, Баумбак заботливо подталкивает ее к важным переменам и поиску идентичности. Повзрослеть можно и в двадцать семь лет, тем более если ради мечты о Нью-Йорке пришлось покинуть солнечный Сакраменто. Но новый город откроется Фрэнсис, когда она сменит несколько квартир (фильм разделен на главы по названиям адресов) и найдет работу ради оплаты жилья не где-нибудь в модной Трайбеке, а такого, где можно развести руки в стороны и не упереться в стену.

Действительно, нередко настоящими ньюйоркцами в картинах Баумбака становятся те, кто вырос в другом месте. Очарованная большим городом и его раскрепощенностью Трейси из драмеди «Госпожа Америка» (2015) проходит по привычным тропам всех, кто решил тут

«Истории семьи Майровиц», режиссер Ноа Баумбак

«Я люблю тебя, папочка», режиссер Луи Си Кей

задерживаться. От восхищения завсегдатаями модных баров до отрезвляющего взгляда на их инфантилизм и несамостоятельность. Разыгрывая перед сомневающимися героями ложный праздник в честь быстрых побед и ярких достижений, Нью-Йорк словно заставляет очнуться тех, кто хотя бы на минуту потерял ориентир и подумал, что все будет просто. Своим здесь будешь, когда перестанешь хвататься за других и подменять собственные потребности чужими иллюзиями.

Нью-Йорк, конечно, важный персонаж, но человек в фильмах Баумбака всегда остается на первом месте. В центре драмы «Истории семьи Майровиц» (2017) разные поколения богемной семьи, но прежде всего режиссера интересуют его ровесники: взрослые, но растерянные дети знаменитого скульптора. Они хорошо ориентируются в пространстве, но почему-то так и не научились рассчитывать расстояние для парковки автомобиля. Такая неприспособленность к повседневности обусловлена недостатком родительского тепла и принятия. Так и не узнав, что такое безусловная любовь, к середине жизни они борются с внутренним противоречием: как признанный художник может быть плохим отцом? В нарративе Баумбака нет места горестному разочарованию, наоборот – его незащищенные герои обретают голос и право выбора. И решают, нужно ли застрять в Нью-Йорке навсегда (зачем куда-то ехать, если здесь все есть) или спонтанно поехать в Лос-Анджелес. Теперь это не вопрос постоянной борьбы и сравнения двух побережий, а соединение с местом, где живет близкий человек. Ведь «мальчики» из семьи Майровиц наконец повзрослели и осознали ценность хрупкой дружбы.

На противостоянии Нью-Йорка и Лос-Анджелеса построена и самая филигранная работа Баумбака «Брачная история» (2019). Город театра и независимого кино, узких пространств и пешеходов сталкивается с огромной машиной кинопроизводства, малоэтажной застройкой, растянувшейся на сотни квадратных километров, и автомагистралями, застрявшими в круглосуточном смоге. Лицо Нью-Йорка – снова человек, родившийся в индустриальной Индиане, а не в Парк-Слоуп,

«Брачная история», режиссер Ноа Баумбак

где живут интеллектуалы Бруклина. Чарли (Адам Драйвер) однажды уехал от семьи алкоголиков и стал современным воплощением self-made man: целеустремленный, практичный, трудолюбивый и строгий, он получил профессиональное признание и попал на обложку журнала Time. Свет Лос-Анджелеса и калифорнийское дружелюбие представляет Николь (Скарлетт Йоханссон). Она оставила Голливуд и уехала за любимым, став его главной актрисой и музой. Режиссер и актриса, восток и запад, вновь мужчина и женщина, отец и мать. Такое разделение нужно Баумбаку, чтобы еще раз вывести на первый план личность, а не локацию. И поможет ему в этом, как ни парадоксально, Нью-Йорк. Хотя «Брачная история» – редкий и честный взгляд на развод со сторон обоих супругов, Чарли режиссеру интуитивно понятнее, ближе и роднее в силу собственного опыта Баумбака. Он проведет своего героя через испытание Нью-Йорком, закалит его чувством непреодолимого одиночества в людском потоке на Таймс-сквер, чтобы затем отпустить в Лос-Анджелес, где разбиваются мечты и никто не ходит пешком в страхе поймать разочарованный взгляд встречного. Но Ноа Баумбак мудрее стереотипов, а его герои – интереснее постоянных размышлений о том, что важнее: пространство Лос-Анджелеса или высотность застройки Нью-Йорка.

Особенно занятно размышлять о Нью-Йорке сегодня, когда пандемия толкает его к переменам. Туристы переживают, что не попадут в любимые рестораны, местные из экономии массово возвращаются в родные штаты, сотрудники рынка недвижимости в панике следят за обвалом цен. Непредсказуемость – главная черта нью-йоркского характера, которой Джон Кассаветис посвятил фильм «Тени». Разве Нью-Йорк вообще можно чем-то удивить? В криминальные 1970-е в город хлынули художники и музыканты, зародился хип-хоп, появились независимые площадки на Бродвее. В 1980-е здесь сформировалась важнейшая инициативная группа по исследовательской и просветительской работе в области СПИДа. Начало XXI века перевернуло прежнее представление о безопасности и устойчивости событиями 11 сентября,

а затем переписало карту города, переместив центр культурной жизни из Манхэттена в Бруклин. Каким будет Нью-Йорк 2020-х? Велосипеды заменят такси, проект «Открытые улицы»[4] оставят навсегда (сбылась бы мечта Спайка Ли), а в прежде недоступные районы хлынут иммигранты и бойкая молодежь? Пока аналитики прорабатывают возможные сценарии, Спайк Ли с Дэвидом Бирном, экс-лидером культовой нью-йоркской группы Talking Heads, собирают восторженные отклики критиков на киноверсию мюзикла «Американская утопия». Луи Си Кей, вероятно, продолжает обижаться на Нью-Йорк из-за повышенного внимания к себе после обвинений в неподобающем сексуальном поведении. А Ноа Баумбак подписывает эксклюзивный договор с Netflix и наверняка планирует снять для платформы новую историю о тех, кто слишком беспокоен, чтобы просто плыть по течению.

Как бы Нью-Йорк ни менялся, от него будут периодически уставать, но только чтобы вновь перенести его неповторимую атмосферу на экран. А вместе с тем возвращать нас в электрический сон мегаполиса наяву. В этом сне мы увидим жизнь улиц из детских воспоминаний Спайка Ли, сложноустроенного городского одиночку, застрявшего на стыке разных поколений из мира Луи Си Кея и обаятельных инфантилов из среднего класса, столь близких Ноа Баумбаку. Когда мы знакомы с этим городом ближе, поверить в его существование за пределами кадра еще сложнее. С другой стороны, если и очаровываться какой-либо иллюзией, то лучше нью-йоркской не придумать. ◆

4. Городской проект, запущенный во время пандемии COVID-19. Власти предоставили 100 миль городского пространства (улицы и проезжие части) пешеходам и велосипедистам для прогулок с соблюдением дистанции. Сквозной проезд по указанным адресам на время приостановлен.

Фрэн Лебовиц

НАУКА

Эссе

Два эссе Фрэн Лебовиц, которые мы публикуем в этом номере, – фрагменты книги «Хрестоматия Фрэн Лебовиц» (рабочее название), которая выйдет в издательстве Corpus в 2022 году.

Публикуется в переводе по: Lebowitz Fran. Metropolitan Life, 1978.

Наука – вещь несимпатичная. Она неприятно соразмерна, неуместно вычурна и часто чересчур дотошна. Так в чем же очарование науки? Чем объясняется ее популярность? И кто положил ей начало?

Чтобы лучше понять современное увлечение наукой, необходимо рассмотреть ее в исторической перспективе. И тогда мы обнаружим закономерность: чем дальше в прошлое простирается наш взгляд, тем меньше науки мы там находим. Однако она неизменно выше качеством. Например, изучая науку былых времен, мы встречаем такие интересные понятия, как сила тяготения, электричество и шарообразность Земли, тогда как анализ позднейших научных достижений выявляет неуклонную тенденцию к сыру в баллончике, джинсам-стрейч и синтезатору Moog.

Эти данные бесспорно подтверждают мою теорию, согласно которой современная наука призвана в основном разрешать проблему обслуги, а занимаются ею по большей части люди, лишенные дара общения.

Следовательно, не приходится удивляться, что наиболее предосудительные свои свойства наука стала приобретать только после отмены рабства. По мере того как домашнее хозяйство приходит в упадок, изобретения и открытия становятся все менее вдохновляющими.

Пока дела обстояли не так плачевно, ученого интересовала главным образом теория. Его потребности исправно удовлетворялись, поэтому он справедливо не видел необходимости беспокоить окружающих, приискивая практическое применение своим новообретенным познаниям. В результате создавались школы мысли, а не курсы компьютерного программирования. Такое положение дел было, бесспорно, благоприятнее нынешнего, и достаточно оглядеться

по сторонам, чтобы понять: безобразие современной науки по сути – плод деятельности мужчин, чье раздражение из-за неустроенного быта толкало их на сумасбродные выходки. Даже в тех случаях, когда подобная деятельность была не лишена практической пользы, она, как правило, грешила избыточностью.

Типичный носитель этого синдрома – Томас Эдисон. Эдисон изобрел электрическую лампочку, чье назначение – дать нам возможность читать по ночам. Это великое достижение, достойное всяческого восхищения, несомненно, заслужило бы ему вечную благодарность всего просвещенного человечества, если бы вслед за тем он удержался и не изобрел фонограф. Этим поступком он заложил фундамент для последующего появления квадрофонических акустических систем в квартирах со скверной звукоизоляцией, тем самым лишив лучшую часть общества возможности вполне наслаждаться его *полезным* изобретением. Если довести это рассуждение до его логического завершения, мы ясно увидим, что за редчайшими исключениями каждый малоприятный аспект науки тем или иным образом чудовищно извращает концепцию чтения по ночам. Чтение – не слишком популярное времяпрепровождение; именно поэтому большинство населения радостно приветствует такие вещи, как снегоходы, кассетные магнитофоны и любительские радиоприемники. Тот факт, что эти современные устройства не отбили еще окончательно у публики вкус к электрическим лампочкам, можно объяснить только охотой найти применение пустым бутылкам из-под сангрии, которые жалко выбрасывать.

Ученых редко можно назвать людьми остроумными. Они неуклюжи на вечеринках, застенчивы с незнакомцами, невосприимчивы к иронии: им ничего другого не остается, как сосредоточиться на тщательном изучении предметов быта. В прошлом они располагали широкими возможностями предаваться этому занятию и время от времени бывали вознаграждены приятными озарениями.

Так, интерес Франклина к освещению дал нам электричество, идея тяготения – результат происшествия, приключившегося у Ньютона с яблоком, а паровой двигатель стал плодом наблюдений Уатта за кипящим чайником.

Не приходится удивляться, что людей такого склада редко зовут в гости. В конце концов, человек, который способен провести целый вечер, уставившись на кухонную утварь, едва ли наделен качествами, отличающими приятного сотрапезника. Приглашать его на ужин слишком рискованно, в особенности если он испытывает потребность делиться своими мыслями с окружающими. В законах физики нет ничего смешного. Из математических символов выходят скверные каламбуры. Химические свойства редко дают повод к фривольности. Ввиду всех этих обстоятельств присутствие в одной компании более одного ученого за раз недопустимо. Если уж деваться некуда, ученого можно без опасений пригласить на ужин, только если

он гарантированно окажется там единственным представителем своей профессии. Больше одного ученого за столом – дурная примета (и попросту дурной вкус). Как гласит предание, атом был расщеплен, когда компания ученых заработалась допоздна и решила заказать пиццу. Ужасная история, что тут скажешь, но не в пример страшнее, что несколько их коллег, не приглашенных на эту спонтанную трапезу и уязвленных до глубины души, назло отправились в круглосуточную забегаловку и изобрели полиэстер.

Фрэн Лебовиц

ЗАБАСТОВКА ПИСАТЕЛЕЙ: УЖАСНОЕ ПРОРОЧЕСТВО

Эссе

Крупные города нередко страдают от забастовок и демонстраций врачей, мусорщиков, пожарных и полицейских. Всякий раз это вызывает широкий общественный резонанс, поскольку граждане, озабоченные безопасностью населения, сразу рисуют в своем воображении город, полный пылающих помоек и заразных убийц. Однако мусор на улицах, огонь в спальнях, убийцы на свободе и затемнения в легких доставляют нам всего лишь физические неудобства. Куда хуже, если прекратится деятельность поважнее. Перед лицом традиционных проблем политикам и обычным гражданам следовало бы утешаться мыслью: «Черт знает, что творится, но Бог миловал – это хотя бы не писатели!» Потому что (уж поверьте) по сравнению с писателями даже дальнобойщики – дети малые.

Представьте себе дождливое воскресенье в Нью-Йорке, время за полдень. По всему городу в постелях лежат писатели, накрыв голову подушкой. Они разного роста и телосложения, принадлежат к разным расам и конфессиям, у них разные мировоззрения, но у всех есть нечто общее: нытье. Кто-то ноет наедине с собой, другие плачутся домашним – это совершенно не важно. Они одновременно переворачиваются и тянутся к телефону. В считаные секунды каждый писатель в Нью-Йорке говорит с другим нью-йоркским писателем.

Они разговаривают о том, что им не пишется. Это, возможно, самая популярная тема для обсуждения среди нью-йоркских писателей, не считая выяснения, кто из них все же натурал. Обыкновенно у этой темы есть несколько вариаций, и каждая предполагает соответствующую реакцию.

Первая вариация темы. Вам не пишется. Вы звоните другому писателю. Ему тоже не пишется. Это замечательно. Теперь можно два часа кряду обсуждать, как вам обоим не пишется, а затем отправиться вместе ужинать до четырех часов утра.

Вторая вариация темы. Вам не пишется. Вы звоните другому писателю. Он как раз пишет. Вот *это* – подлинная трагедия. Он уделит вам ровно столько времени, сколько требуется, чтобы сообщить, что он не просто пишет – он думает, что *это*, возможно, лучшее, что он когда-либо написал. В этой ситуации у вас только одна альтернатива самоубийству: позвонить рок-музыканту, снова почувствовать себя умным и вернуться в строй, чтобы не писать дальше.

Третья вариация темы. Вы пишете. Другой писатель звонит вам, чтобы рассказать, что ему не пишется. Вы сообщаете ему, что *вы-то* пишете. Он из мазохизма допытывается, что именно вы пишете. Вы скромно ставите его в известность, что речь идет о безделке, в общих чертах напоминающей, ну, скажем, «Идеального мужа» – разве что немного смешнее. На следующий день на его похоронах вы держитесь с невероятным достоинством и тактом.

У этой темы есть и другие вариации, но вы, полагаю, уже уловили мою мысль. Так вот: в этот конкретный воскресный день происходит нечто из ряда вон выходящее. Писатели Нью-Йорка не пишут все до единого. Как только весть об этом облетает все (не)пишущее сообщество, его охватывает потрясающее чувство коллективного облегчения и благоденствия. На один драгоценный миг все писатели Нью-Йорка проникаются взаимной симпатией. Если *никому* не пишется – в этом, очевидно, нет вины писателей. Это всё *они* виноваты. Писатели объединяются. Они отомстят этому городу. Впредь они не собираются валяться в постелях и не писать в уединении своих жилищ. Они не будут писать публично. Они решают устроить сидячую забастовку в вестибюле отеля «Алгонкин» и не писать там.

Не сразу, но года через полтора люди начинают замечать, что им нечего читать. Сперва их внимание привлекают опустевшие газетные киоски. Потом новость начинают освещать по телевизору. Новостные телепередачи еще идут – в основном дикторы выступают под фонограмму, а иногда несут отсебятину. Людям становится скучно. Они требуют от городских властей принять меры. Власти отряжают к писателям группу переговорщиков, состоящую из пожарного, врача, мусорщика и полицейского. Писатели отказываются вступать в переговоры. Они поставили город на колени, и их единственный ответ – «Позвоните моему агенту». Агенты отказываются вступать в переговоры до тех пор, пока не изобретут способ продать права

на экранизацию. Забастовка продолжается. Представители Красного Креста получают позволение пересечь линию пикетов, чтобы доставить отчеты об авторских отчислениях и капучино. Положение становится отчаянным. Взрослые люди по всей стране сидят на автостанциях и играют в бирюльки. Подержанные номера журнала *People* по неслыханным ценам уходят с молотка в аукционном доме «Парк-Бернет». Библиотекари начинают брать взятки и разъезжают по улицам в лиловых кадиллаках с откидным виниловым верхом и шторками, напоминающими книжный обрез. Группа лиц, владеющих старыми номерами *The New Yorker*, образует синдикат. Они открывают подпольный ночной бар-читальню, который подвергается террористической атаке со стороны радикальной организации, члены которой верят, что Доналд Бартелм принадлежит народу.

Наконец на помощь призывают Национальную гвардию. Сотни тяжело вооруженных гвардейцев осаждают «Алгонкин», но вынуждены отступить под сокрушительным залпом саркастических замечаний.

Хотя писатели договорились не выдвигать лидера, один из них приобретает особое влияние. Своим авторитетом он обязан прежде всего экземпляру «Радуги тяготения» в твердой обложке, который захватил с собой и, как принято считать, дочитал до конца. На самом деле это специалист по урегулированию трудовых конфликтов под прикрытием, внедренный в писательские ряды с целью саботажа. Коварно действуя исподтишка, он по очереди внушает писателям, что другие писатели втайне пишут и к концу забастовки их рукописи будут готовы к публикации. Он хорошо знает свое дело: писатели покидают «Алгонкин» и возвращаются по домам – не писать. Когда они понимают, что были одурачены – и кем! – они готовы наложить на себя руки из-за недостатка прозорливости. Так пусть же это послужит вам уроком: никогда не судите об обложке по книге. ◆

Перевод с английского: Варвара Бабицкая

NYC

Simply Satisfying

На развороте: Нью-Йорк. Фото Александра Куликова

Евгений Майзель

УРОКИ АМЕРИКАНСКОГО АНДЕРГРАУНДА

Негативная диалектика кино

В этой статье я предлагаю освежить в памяти критику Теодором Адорно явления под названием «кинематограф», чтобы затем показать опыт американского андерграундного движения как осмысленный и впечатляющий ответ на все пункты этой критики.

1

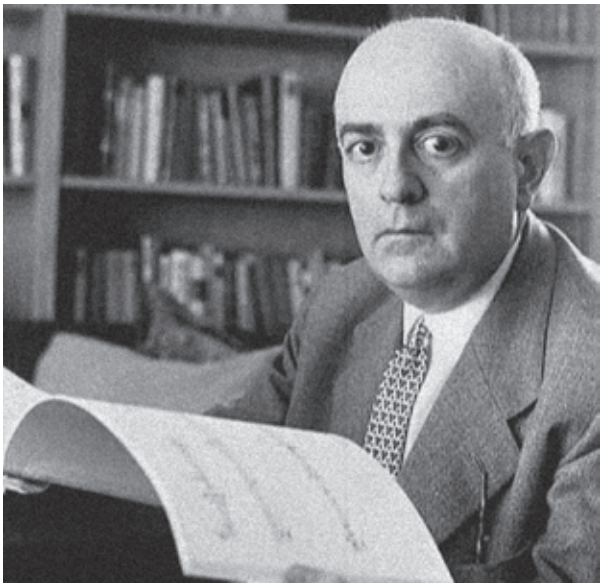
С тех пор как кинематограф обзавелся собственным золотым фондом (критической массой фильмов, считающихся шедеврами), вопрос о том, принадлежит ли он почтенной категории изящных искусств, считается решенным положительно. В самом деле, зрительский опыт убеждает нас, что медиуму, породившему комедии Чаплина, драмы Дрейера, аттракционы Эйзенштейна (и/или любые ваши примеры), отказать в звании высокого искусства может только бесчувственный слепец. На фоне завоеваний в эстетической сфере из внимания нередко выпадают два обстоятельства. Во-первых, эстетический актив – не единственный при оценке такого многоэтажного вклада, как кинематограф. Во-вторых, далеко не все умы XX века были убеждены в бесспорной ценности кино и в благотворности его гуманитарной роли. Среди последовательных скептиков философ, крупнейший представитель Франкфуртской школы Теодор Адорно.

← Джордж Ландоу. «Пленка с отверстиями для звездочек, надписями по краям, частицами грязи и т. д.». 1966

2

Несмотря на то что кинематограф не принадлежал к числу главных исследовательских интересов Адорно, он все же написал совместно с композитором Хансом Айслером труд о музыкальной композиции в кино[1] и оставил многочисленные упоминания кино в текстах разных лет. Как правило, контекст этих упоминаний

1. *Adorno Theodor W., Eisler Hanns*. Komposition für den Film (1940–1942). В английском переводе – Composing for the Films (1947).



Теодор Адорно

негативен, что позволяет не питать иллюзий относительно симпатий Адорно (даром что в молодости его наставником был не кто-нибудь, а будущий киновед Фридрих Кракауэр). Претензии именно Адорно важны для нас по нескольким причинам.

Во-первых, всю жизнь Адорно – чувствительный, пристрастный слушатель, читатель, зритель – исследовал вопросы эстетики и философии искусства. Это значит, что в его оценках кинематографа учтен эстетический компонент. Во-вторых, Адорно уделял большое внимание тому, что он называл индустрией культуры – практической циркуляции искусств (в первую очередь музыки) в современном обществе, их социологии, экономике, этике. Поскольку кинематограф явление не только эстетическое, но и социальное, эти вопросы также существенны при анализе кино. В-третьих, аналитический инструментарий Адорно разработан с учетом марксистской и постмарксистской (в частности, беньяминовской) критики капитализма, каковая тоже полезна и даже необходима не из-за каких-либо специальных левых предписаний, а просто потому что за минувшие полвека капитализм не только никуда не исчез, но развился в изощренный глобальный постфордизм, обессмысливший привычные протестные формы культурного сопротивления и глубоко заразив саму логику культурного производства[2].

Таким образом, охватывая эстетические, этические, экономические и социально-политические аспекты кинематографа, критика Адорно представляет это явление в нелестном, даже безжалостном и, кажется, преждевременно подзабытом сегодня свете. О ее справедливости читатель пусть судит самостоятельно, но отмечу, что практически все эти наблюдения так или иначе встречаются (в сыром или переваренном виде) в фундаментальном киноведении тех и последующих лет. Возможно, где-то эта перекличка свидетельствует о влиятельности

2. О связи жанрового (научно-фантастического) сюжетостроения с капиталистическим производством см.: *Harvey Colin*. Fantastic Transmedia: Narrative, Play and Memory Across Science Fiction and Fantasy Storyworlds (Palgrave Macmillan, UK, 2015), а также: *Hills Matt*. Fan Cultures (London: Routledge, 2002).

немецкого философа, где-то – о его неоригинальности. Нас устраивают оба варианта, и последний даже больше, поскольку означает всеобщий характер этих претензий и, следовательно, невозможность отмахнуться от них как от персональной идиосинкразии автора «Негативной диалектики».

3

Итак, согласно Адорно кино – это коммерческий промышленный продукт, не имеющий никакой бесспорной заведомой ценности ни для искусства, ни для реальной жизни; продукт гораздо чаще вредный, чем полезный. Подчеркивая могущество киноиндустрии, Адорно в марксистском духе рассматривает фильм как товар, созданный для получения прибыли. Особенность кино как товара состоит в том, что оно не просто выманивает у публики деньги через обещание и услугу зрелищного развлечения, но и попутно интеллектуально/морально/ментально порабощает своих зрителей. В одной из немногочисленных статей о кино Адорно отмечает, что сила этого медиума проявляется в «подобии непосредственности», которым он способен наделить практически любую кинокартину (за исключением абстрактных или технически бракованных), и это «подобие непосредственности» позволяет создавать образ реальности – убедительный, но в то же время лгущий о реальном мире под видом непосредственно наблюдаемой зрителем «правды»[3]. Одна из наиболее распространенных и востребованных государством и бизнесом форм кинематографической лжи – создание позитивного мифа. В эссе «Схема массовой культуры» (1942), написанном в период расцвета пропагандистского кино, Адорно констатирует, что реальность превращается в идеологию через чары, наложенные ее точным кинематографическим копированием. При помощи «миметических технологий» фильмы конструируют позитивные мифы, натуралистично демонстрируя на экране счастливых людей. Не смущаясь элитарности критериев, Адорно подчеркивает, что в прозе Кафки и драматургии Беккета, отрицающих реальность и тем самым вызывающих страх, тревогу, возмущение, больше правды нашего повседневного существования, чем в победоносных позитивных мифах массовой культуры[4].

К одной только лжи и пропагандистским искажениям порождаемые кинематографом проблемы не сводятся. Не менее опасно тяготение кино к стандартизации и стереотипам, несовместимым с художественными требованиями. В контексте Франкфуртской школы кинематограф – отрасль «индустрии культуры» с ее разлагающим и обессмысливающим потоком единообразных новинок. Комбинируя типовые ситуации, фильмы манипулируют провоцируемыми эффектами, формируя столь же стандартизированную аудиторию, систематически приучаемую к комфортному и предсказуемому воздействию легко считываемых и интерпретируемых сообщений. Воздействие «миметических импульсов», составляющих фильм, «будучи первичным

3. Здесь и далее я использую английские переводы текстов Адорно. См.: *Adorno T.W.* “Transparencies on Film” (1966), The Culture Industry, ed. J.M.Bernstein (London: Routledge, 1991), с. 155. К слову, это наблюдение об убедительной, как правда, кинематографической лжи подробно рассматривается в теоретическом киноведении 60–70-х годов: на нее обращают внимание и киноведы-структуралисты, и представители «теории аппарата», и брехтианец Колин Маккейб, и феминистская кинокритика, и многие другие.

4. *Adorno T.W.* “Commitment” (1962), in Ronald Taylor (ed.), Aesthetics and Politics: Debates Between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno (London: NLB, 1977), p. 190.

по отношению к содержанию и значению картины, побуждают зрителей и слушателей как бы идти нога в ногу, будто на параде»[5].

Благодаря эффекту реализма экранный мир предстает (якобы) «таким, какой он есть», ловко пряча собственную идеологическую окрашенность и искаженность. В «Диалектике просвещения» (1944), написанной вместе с Максом Хоркхаймером, соавторы обвиняют кинематограф в том, что производимый им усовершенствованный чувственный опыт имеет целью подменить собой собственное ви́дение зрителя (глава «Индустрия культуры: Просвещение как массовый обман»). Настаивая на «жизни в ложном» (важное для Адорно понятие Leben im falschen), кинематограф инфантилизирует аудиторию, потакая ее садистским и вуайеристским наклонностям.

Многие хронические проблемы кинематографа обусловлены его принадлежностью «индустрии культуры». Народная любовь к кино в глазах Адорно служит не контраргументом, а дополнительной уликой, не оправданием, а отягчающим обстоятельством: кино пользуется спросом именно потому, что массам нужна легко усваиваемая культура упрощенного разнообразия; люди преданы масскульту именно потому, что верят в его способность научить их нормам, полезным в русле «монополизированной жизни»[6]. Правда, Адорно констатировал, что, пытаясь манипулировать массами, идеология культурной индустрии становится такой же внутренне противоречивой, как и общество, которое она стремится контролировать. В результате «идеология культурной индустрии содержит противоядие от собственной лжи, и это единственное, что можно сказать в ее защиту»[7].

Не сказать, чтобы Адорно совсем отрицал за кинематографом тенденции, позволяющие надеяться на лучшее. Как вспоминает Клюге, Адорно с симпатией относился к авторским фильмам, в особенности французским, и в целом приветствовал европейскую «новую волну» с ее демаршем против «папиного кино». При этом его искренне изумляло, что такое явление в кинобизнесе оказалось вообще возможно[8]. В 60-е Адорно все чаще упоминает факторы случайности или даже непрофессионализма в работе кинематографиста как плодотворные. Ничуть не иронизируя, он находил, что фильмы молодых режиссеров, не вполне овладевших технологией, содержат пусть непредсказуемые, но «утешительно неконтролируемые» и в целом освобождающие эффекты[9]. Адорно верил, что ошибки и некомпетентность дают зрителям шанс проскользнуть между Харибдой господства машинных алгоритмов и Сциллой подчинения ограниченному мировоззрению режиссера и/или идеологии культурной индустрии.

В последние годы жизни Адорно иногда задумывался над тем, какой могла бы быть эстетика кино, противостоящая индустриальному производству, рыночным отношениям и идее фильма как товара. Его давняя концепция, что значение имеют лишь невидимые образы, оказалась весьма кстати. Когда в 1968 году Клюге со своими друзьями работал над девятичасовым фильмом о студенческом движении, Адорно

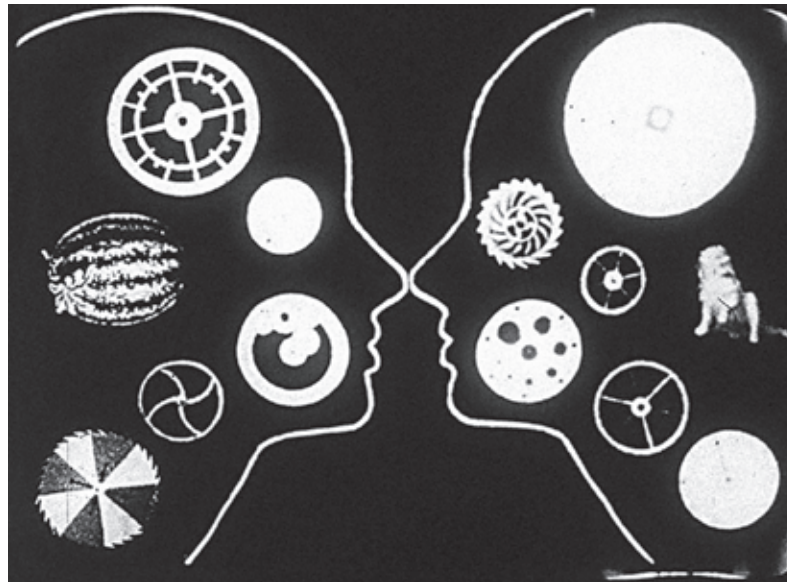
5. *Adorno T.W.* “Transparencies on Film”, p. 158. Отметим, что из идеи гипнотического диктата кинотехнологии в скором (после написания этого текста) времени вырастет «теория аппарата».

6. *Adorno T.W.* “The Schema of Mass Culture” (1942), The Culture Industry, p. 80.

7. *Adorno T.W.* “Transparencies on Film”, p. 157.

8. См. интервью Александра Клюге изданию Der Tagespiegel от 11 сентября 2003 года, приуроченное к столетию Адорно; в сокращенном виде оно опубликовано на сайте режиссера: https://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/kluge-ueber-adorno.html

9. *Adorno T.W.* “Transparencies on Film”, p. 154.



«Магия земли и неба», режиссер Гарри Смит

советовал им – в полном соответствии с сегодняшними требованиями многих документальных киношкол – «снимать вслепую», не выбирая, не пытаясь следовать намерениям и подтверждать ожидания, но доверившись случаю, «потому что материал, добытый вслепую, получится умнее того, о чем вы мечтали»[10]. Только «слепой» фильм, полагал Адорно, уклоняясь от клише запланированного кинопроизводства, может поймать и запечатлеть подлинную кинематографическую правду, не загоняющую аудиторию в идеологическое подчинение и не банализирующую человеческое существование.

4

Обратимся теперь к интереснейшему явлению, Адорно скорее всего по объективным причинам пропущенному, – к так называемому американскому андерграунду, чьи приблизительные даты совпадают с периодом наибольшей творческой активности самого Адорно и процитированных текстов.

Напомню, что термин underground (подполье, подпольный) в переносном значении («подпольное кино») был введен в обиход в конце 50-х, однако обозначаемое этим словом движение – лишь отчасти синонимичное понятию «американское авангардное кино» – ведет отсчет с 40-х годов. После окончания Великой депрессии и вследствие появления сравнительно доступной любительской киноаппаратуры в США возникает бум самодеятельного домашнего кино, а внутри этого бума один за другим появляются и вполне серьезные кинематографисты – те, кто счел, что скудость имевшихся в распоряжении ресурсов не помеха для создания интересного кино. Фильмы Майи Дерен и Уилларда Мааса, Гарри Смита и Джордана Белсона, Джеймса Бротона и Сидни Петерсона, Грегори Маркопулоса и Кеннета Энгера,

10. https://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/kluge-ueber-adorno.html

«Заклинание моего демонического брата», режиссер Кеннет Энгер

вышедшие в 40-е годы, обозначили первое десятилетие этого уникального движения непохожих друг на друга авторов. Экспоненциально увеличиваясь числом адептов и впечатляя обширным диапазоном направлений (от абстрактной анимации для транскино, от киноживописи Рона Райса и Брюса Бейлли до «структурного кино»), андерграунд достигает расцвета к середине и второй половине 60-х. Он обрастает институциями и публичным признанием, не то чтобы озолотив ветеранов движения или хотя бы трудоустроив *всех* его участников, но все же перейдя в какой-то новый, более респектабельный режим существования, подпольный уже лишь номинально.

В контексте неутешительной диагностики Адорно феномен андерграунда представляет интерес, поскольку кажется, будто его представители при всем их тотальном разнообразии все как один глубоко осмыслили претензии Адорно к киномейнстриму и решили, по крайней мере, лично не преумножать это зло. Рассмотрим, насколько релевантны франкфуртские тезисы в отношении «подпольного кино».

5

Начнем с экономики. Андерграундный фильм – это по определению фильм, произведенный автором «самопально», единолично или с небольшой группой друзей, чаще всего на пленке 16-*мм* (хотя встречалась и самая дешевая – 8-*мм*, и изредка самая дорогая – 35-*мм*). Технологически эти фильмы могли быть чрезвычайно трудоемкими и виртуозными, но в денежном эквиваленте их создание было, как правило, недорогим. Основные расходы шли на пленку и печать. Финансировалось производство из собственного кармана автора (как правило, полупустого) и/или из средств, собранных им где придется (реже на гранты). Дороговизна обусловила и наиболее

распространенный хронометраж, редко превышающий полчаса. После условного выхода в свет (что во многих случаях слишком громко сказано) эти фильмы, от проходных до шедевров, не печатались большим числом копий и не выходили в широкий прокат. Их потолок успеха, непосредственно наблюдаемый авторами в ближайшее после премьеры время: признание коллег, арт-тусовок, студентов в университетских кампусах, приглашения на какой-нибудь европейский фестиваль и – с 1958 года – шанс быть отрецензированными в Village Voice Йонасом Мекасом, долгие годы единственным обозревателем, систематически писавшим про, как он его называл, «новое американское кино».

Резюмируя: создатели андерграундных фильмов работали из чистого удовольствия, развлечения, вдохновения, а с точки зрения бухгалтерской – себе в убыток. Это кино не назвать ни промышленным товаром, ни коммерческим продуктом, принадлежащим отчужденной «индустрии культуры» и созданным с целью получения прибыли.

Отсюда выводим и социально-политический аспект. В той мере, в какой именно служение «индустрии культуры» и капиталистическому статус-кво определяло сущностную реакционность мейнстримной кинопродукции (несмотря на ее нередко прогрессивный и привлекательный внешний вид), американское «подпольное кино» может быть освобождено и от этих обвинений.

Переходим к эстетическим характеристикам. Многоликую эстетику андерграунда определяют две принципиальные особенности.

Первая. Андерграунду свойствен культ автора – единоличного (хотя на практике бывало по-разному) создателя фильма, визионера, контролирующего все этапы производства и обладающего полным суверенитетом снимать только то и только так, как он считал нужным, нарушая любые правила и формируя вместо них собственные. Даже суровый Адорно признавал достоинства авторского кино, но андерграунд – это авторское кино в квадрате, изобретающее себя заново, с самых основ. Коммерческая независимость «подполья» несла с собой беспрецедентную свободу, которой еще надо было правильно распорядиться.

Как именно? Это вторая особенность – генеалогия движения. Американский андерграунд исторически унаследовал традиции европейского авангарда 20–30-х годов, подхватив и творчески развив в первую очередь три его направления: абстракционизм (представленный авангардной анимацией немецких художников), дадаизм/сюрреализм/экстремизм/импрессионизм и так далее (за это отвечали в Париже) и в меньшей степени так называемую русскую школу монтажа (распространенное в американской литературе понятие, курьезно объединившее полемизировавших друг с другом советских довоенных классиков). Бросается в глаза, что если монтаж безразличен к проблеме правдоподобия, то западноевропейских авангардистов – какими бы антиподами они ни были во всем остальном – объединял категорический отказ от союза с литературой, театром, а в сумме

от сторителлинга и того самого «подобия непосредственности», ответственного согласно Адорно за стандартизацию жизни и инфантилизацию зрителей. Это неприятие перешло в американский андерграунд по наследству, так что в результате в нем можно встретить все что угодно – кроме реализма (за очень редкими исключениями).

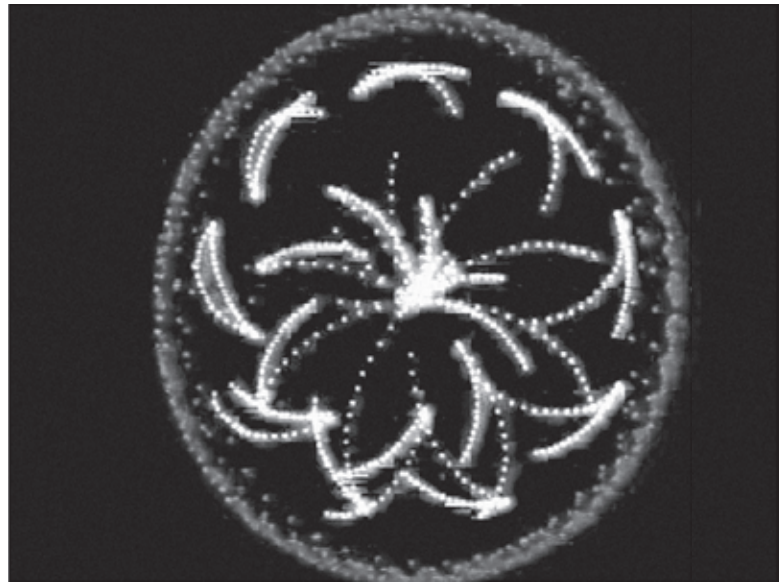
Разрывом с привычными (реалистическими) повествовательными техниками, не требующими от зрителя интеллектуальных усилий, дело не ограничилось. Представители «подпольного кино» либо отчетливо дистанцировались от массовой культуры, либо энергично ее деконструировали. Дистанцирование можно ощутить в демонстративной замкнутости художественного мира (Майя Дерен) или в его подчеркнутой элитарности и герметизме (алхимический Гарри Смит, трансцендентный Джордан Белсон, антикварный Ларри Джордан, демонический Кеннет Энгер…). В иных случаях пародийное обращение к масскульту позволяло уловить гуманистический пафос, высмеивающий уродливые черты современности[11]: милитаризм (Роберт Брир, Стэн Вандербик, Йонас Мекас), расизм (Роберт Нельсон), урбанизм и отчужденность (Брюс Бейлли), одиночество жителя мегаполиса (Петер Голдман – к слову, один из немногих, опасно близких к реализму) и так далее.

Авангардная природа американского «подполья» проявилась не только в тяготении к тем или иным конкретным художественным направлениям начала века. Важнее то, что это кино – нередко создаваемое художниками, скульпторами, живописцами по первому своему образованию – выросло из искусства и продолжало сохранять с ним самую тесную связь. Если «взрослый», «серьезный», «обычный» кинематограф делает ставку на зрелищный сторителлинг, призванный удерживать зрительское внимание (и соглашаясь с издержками в виде неизбежного нарратива, сомнительной пропаганды, производственных компромиссов), то для авангарда быть искусством вполне достаточно, в этом и есть смысл кино, а уж подключаться к нему или нет, пусть зритель решает сам.

Помимо идеи фильма как объекта искусства[12] (имеющего собственное достоинство, безотносительно к зрительскому потенциалу) другая, не менее важная черта авангарда, перешедшая в американский андерграунд, – акцент на исследовании. Как и положено передовому отряду новаторов, андерграундные авторы первыми начали осваивать многие запретные территории: снимать мужское гомоэротическое кино и квир-кино (Маас, Маркопулос, Энгер…), обнаженную натуру (Джек Смит, Джеймс Бротон), употребление наркотиков (Джек Смит), дрэг-квин-стиль (Джек Смит и Рон Райс), женское гомоэротическое кино (Барбара Хаммер и другие), этот список можно продолжать еще долго. Склонность мастеров андерграунда внедряться в пограничные арт-пространства (хэппенинги Ольденбурга, «структурное кино» Конрада и Ландоу, парасинема Конрада и Вандербика, световые путешествия Белсона, работа с временем Майкла Сноу, перечень тоже может быть

11. Правда, надо понимать, что такое «высмеивать» в авангардном кино, где никто ничего никогда в лоб не скажет.

12. Вспомним слова современного британского авангардного кинематографиста Бена Риверса о том, что фильм для него – это скульптурный объект. Подробнее см. в моей статье «Бен Риверс. Искусство утопии». – «Искусство кино», 2021, № 1/2.



Permutations, режиссер Джон Уитни

долгим) позволяет рассматривать их скорее как экспериментаторов, нежели шоуменов. Собственно, популярный сегодня термин «экспериментальное кино» как раз и обозначает этот выросший из авангарда научный, естествоиспытательский аспект, вновь, заметим, не имеющий цели понравиться как можно большему числу неподготовленной публики. Киновед Скотт Макдоналд справедливо указывает, что «авангардные фильмы настолько не похожи на “настоящее кино”, что требуют от большинства зрителей полномасштабной переоценки кинематографических предубеждений; авангардные фильмы ближе к “чистой” критике»[13].

Таким образом, говоря об эстетическом компоненте андерграунда, ни о какой стандартизации, приучающей зрителя к легко считываемым сообщениям, не может быть и речи. Скорее уместно говорить об обратном: это фильмы могут вызвать дискомфорт у публики, привыкшей к другой продукции: поскольку эти опусы редко считываются интуитивно, на них бывает трудно «отдохнуть».

Даже открытая Адорно концепция «слепого» кинопроизводства и его концептуальная рекомендация поставить на счастливый случай находят в этой среде сознательных сторонников. Упомянем два перекликающихся примера, хотя привести их можно было бы и больше. Так, Роберт Брир (под воздействием друга – художника Ханса Арпа) собирал свои фильмы, состоявшие из множества нарисованных карточек-кадров, руководствуясь результатами порядка, в каком они оказывались разбросаны (техника, близкая к писательской технике cut-up Уильяма Берроуза того же времени). Что касается «слепоты», то разнообразным способам проблематизировать сам акт ви́дения, дезавуировать идею зрения как чего-то очевидного и незаметного посвятил огромное число своих фильмов Стэн Брэкидж.

13. *MacDonald Scott*. Avant-Garde Film: Motion Studies. (Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 2).

6

Суммируем сказанное. Около тридцати лет американский андерграунд, сопротивляясь стандартам коммерческого кинематографа, осуществлял нечто вроде всесторонней «негативной диалектики» кино (терминология Адорно). Эта негативная диалектика была достигнута: 1) эстетически – через развитие любых форм, кроме реализма – этого дискурса власти, пропитанного ложью и чреватого ложью уже на стадии осуществления мнимого мимесиса; 2) экономически – через отказ участвовать в борьбе за народную любовь, через добровольный выбор далеко не самых доступных широкому зрителю и не самых «оборотистых» направлений, через отказ превращать и кино, и искусство в рыночный товар; 3) политически – через свободомыслие и игнорирование цензурных ограничений, через независимость от массмедиа и недоверие к миру потребления, через презрение к власти, к капиталу и его манипуляциям под видом культурной и образовательной экспансии; 4) этически – предпочитая личное безличному, частное массовому, искусство – индустрии, а честное исследование – манипулятивной зрелищности.

Все вместе это характеризует американский андерграунд – и некоммерческую авангардную практику вообще – как своего рода исключение из правил, как антидот, обезвреживающий зло, заложенное в кинематографе самой его магической природой; как обратную сторону кинематографа, обнаруживающую его способность быть эстетически неоскорбительным, экономически некоррупционным, этически несомнительным, политически нереакционным.

Возможно, обращение к этому сюжету поможет читателю не только по-новому оценить уроки авангарда XX века, но и обнаружить в нем некие эстетические и даже этические координаты, позволяющие как-то ориентироваться в пестром калейдоскопе современного кинопроцесса ◆

Алексей Медведев

БИЛЛ ВИОЛА. ПОГРУЖЕНИЕ

В 1969 году восемнадцатилетний Билл Виола, новоиспеченный студент Сиракузского университета, взял в руки свою первую видеокамеру. Камера была черно-белой и очень громоздкой – больше 15 кг. Изображение в окошечке видоискателя появилось не сразу, сначала возникала синяя заставка. Как описал этот опыт впоследствии сам Виола: «В первое же мгновение я понял, что буду заниматься этим всю оставшуюся жизнь».

К тому времени голубые телеэкраны пионеров видеоарта Нам Джун Пайка и Вольфа Фостеля уже зажглись на выставках и фестивалях «флюксуса», но вряд ли Виола думал о них. Скорее уж в видоискателе он увидел плотную толщу воды, тот самый «океан без берега» (название инсталляции для Венецианской биеннале 2007 года), в который можно погрузить своих будущих героев. Собственно, в этом и секрет Виолы-классика, знаменитого художника, практически поп-фигуры. Он работает так, словно ему не нужен контекст. Словно можно вынести весь современный информационный шум за скобки и вернуться к изначальному языку искусства, говорящему о «рождении, смерти и возрождении» (так называлась совместная лондонская выставка Виолы и Микеланджело в 2019-м – кто бы еще выдержал такое соседство?). Очевидный парадокс при этом заключается в том, что возвращение к истокам осуществляется с помощью самых продвинутых технических средств. И даже имя художника парадоксально, ведь оно с помощью аллитерации соединяет демократичного, даже простонародного «Билла» с «благородной» фамилией, смутно отсылающей к старым мастерам. Сравнения Виолы с великими давно стали общим местом.

Но вернемся к моменту первого взгляда в камеру: он важен и еще по одной причине. Вместо реальности

Билл Виола. «Три женщины», 2008. Фото: *Кира Перов © Студия Билла Виолы*

в объективе виден синий эфир – не в смысле телеэфира, а в смысле пятой стихии в античной натурфилософии, которую Платон и Аристотель добавили к четырем стихиям Эмпедокла. И это не обман и не иллюзия; напротив, проникновение в природу вещей. Таким образом, изначально ви́дение с помощью видеокамеры – это для Виолы и есть настоящее понимание, позволяющее разглядеть небесно-синюю подкладку всех материальных объектов. Или, если использовать термины теоретика кино Рудольфа Арнхейма, «визуальное мышление», «думание с помощью чувств» (заметим, что книга Visual Thinking Арнхейма вышла в 1969 году – как раз когда началась карьера Виолы).

А если совсем просто: взгляд через объектив становится осознанным хотя бы в силу ограниченности поля зрения и перекодировки всего визуального материала в электрические импульсы (в отличие от кино, где картинка отпечатывается на светочувствительном слое почти мистическим образом, как лик Христа на плащанице). И здесь происходит самое интересное: это простое удвоение мира с помощью технически вооруженного глаза и становится единственным жестом рефлексии у Виолы. Он аскетически ограничивает себя и не хочет идти дальше – громоздить сложные конструкции наблюдения за наблюдающим, вовлекать в игру зрителей, превращать камеру или монитор в часть произведения.

Точнее, ранний Виола иногда поддается этому искушению. Одна из первых его работ «Кассета Я» (Tape I; 1972; это видео трудно найти в сети – вот в этом интервью есть описание и внятный фрагмент начиная с 10:10 https://www.youtube.com/watch?v=w3VfWLlkuRI) представляет собой сложно сконструированный рефлексивный лабиринт, составленный из камеры, монитора, попадающего в кадр (с непременным эффектом мизанабим), зеркала и отражающегося в нем художника. Но в том-то и дело, что дальнейшее развитие событий всю эту сложную структуру разрушает: заходящий в лабиринт художник разворачивается и неожиданно оказывается к нам лицом. В какой-то момент его фигура незаметно заслоняет отражение, и на мгновение кажется, что у него, как у Януса, появилось второе лицо на затылке. «Видео берет тебя, переворачивает и показывает тебя тебе самому, – скажет Виола десятилетия спустя. – Это лучший способ расщепить свое «я». Но невозможно все время работать со своим изображением – ты просто начнешь спотыкаться о самого себя». Знаком этой

невозможности, неудовлетворенности становится отчаянный вопль, который художник испускает после десятиминутного взгляда в камеру. После чего он прижимает кассету пальцем, не давая ей вращаться.

Попробуем сравнить работы Виолы с произведениями других классиков видеоарта. Пожалуй, одна из самых знаменитых – это «ТВ-Будда» (1974) Нам Джун Пайка. Статуэтка Будды смотрит на свое собственное изображение, в прямом эфире транслируемое установленной тут же камерой на футуристический телевизор компании JVC, по форме напоминающий шлем из «Космической одиссеи» Кубрика. Вместо яростного крика художника – спокойная улыбка Будды, словно медитирующего над возможностями нового медиума, который дает нам прямой доступ к времени, пространству и собственному внутреннему миру. Это, в сущности, глубоко оптимистическая работа, из которой вырастает любимая концепция художника об «электронном супершоссе», что в недалеком будущем объединит человечество в единую семью. Вряд ли можно придумать что-то менее похожее на интуиции Билла Виолы.

Еще один пример. Австрийская художница Вали Экспорт в 1971 году создает работу «Лицом к лицу с семьей» (Facing the Family), которая стала едва ли не первым произведением видеоарта, попавшим в телеэфир. Зрители телепрограммы «Контакт», смотрящие телевизор за семейным ужином, пять минут смотрели на самих себя – благопристойную австрийскую семью, ужинавшую без отрыва от телеэкрана. И тут направление поисков понятно: все тот же прием мизанабим, в этом случае призванный разбудить критическое сознание зрителей. И вот от этой-то критической, расщепляющей, аналитической силы видео Виола добровольно отказывается.

Забавно, что у него есть работа, внешне похожая на знаменитое видео «Экспорт-2». «Обратное телевидение» (Reverse Television: Portraits of Viewers – Compilation Tape; 1984) представляет собой межпрограммные заставки для бостонского канала; самые разные люди в своей домашней обстановке сидят и смотрят в глаза телезрителям. Но у Виолы акцент не на отчуждающем характере видеоизображения, а, напротив, на прямом контакте. Его герои смотрят не на телевизор, а на живых людей, собравшихся у своих экранов. Короткое замыкание взглядов словно сжигает все промежуточные технические инстанции. Нет больше камер и телевизоров – есть только прямое взаимодействие.

Виола осуществил за свою карьеру множество самых разнообразных проектов – от экспериментов с сознанием животных и съемок миражей в тунисской пустыне до оперных декораций к «Тристану и Изольде» и концертных видео для Nine Inch Nails. И еще наверняка многое успеет. Но главное уже не изменится: классический Виола – это замедленные в десятки раз видео мужчин и женщин, вступающих в молчаливые отношения друг с другом и с четырьмя стихиями – землей, водой, воздухом и огнем. Эти видео действительно парадоксальным образом напоминают картины старых мастеров, и не только часто

используемым вертикальным форматом, который сразу же отсылает к религиозной живописи и алтарным створкам. Побочным эффектом сверхрапидной съемки, замедляющей время, становится дыхание изображения, столь знакомое нам по великому Возрождению. При этом технологический аспект его работ спрятан. Его плазменные экраны, показывающие изображение в 4К, супертехнологичны, но в эстетическом плане выглядят нейтрально и заставляют забыть о технике (в отличие от мейнстримного видеоарта, выставляющего технику напоказ). Сам Виола даже обижается, когда кто-то комментирует не сами работы, а способы их подачи. «Я работаю не с экранами, а с чистым светом», – говорит он.

Еще одна дорожка, по которой можно приблизиться к Виоле, – это кино. Производство его видео (которым руководит жена и многолетний соавтор Кира Перов) действительно напоминает кинопроцесс: многомиллионные бюджеты, высочайшее внимание к свету и фактуре, использование каскадеров и спецэффектов. Но не это главное. Пожалуй, именно безраздельная сосредоточенность на том, что происходит в кадре, и сравнительное равнодушие к интеллектуальной рефлексии и обнажению приема делают его видеоарт таким кинематографичным. И когда о Виоле пишут как о младшем современнике и ученике Нам Джун Пайка или Брюса Наумана, мне хочется выстроить другую линию, связанную с киноавангардом.

Тягучие видео Виолы со вспышками действия скорее напоминают мне о неподвижном колоссе «Эмпайр» (1964) Энди Уорхола, где едва заметный пролет самолета на горизонте или включение ночной подсветки становятся грандиозными событиями для зрителя. Или о «Длине волны» (1967) Майкла Сноу, где сверхмедленный сорокапятиминутный наезд несколько раз необъяснимо прерывается краткими игровыми эпизодами и наконец успокаивается на фотографии морских волн. А великий «Нантский триптих» (Nantes Triptych; 1992) Виолы, на левой створке которого мы видим подробно отснятый процесс родов, а на правой – предсмертные часы матери художника, и вовсе кажется мне цитатой из «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова, где браки монтируются с разводами, а рождения со смертями.

На центральной створке «Нантского триптиха», которая, собственно, и воплощает нашу с вами жизнь от рождения до смерти, мы видим парящего в водной толще человека. Не удержусь и процитирую слова Рудольфа Арнхейма, сказанные им по другому поводу, но как нельзя лучше подходящие для описания смыслового центра композиции: «Для существа, плавающего под водой, будь то человек или рыба, нет разницы – подниматься вверх или опускаться вниз. Не нужно тратить усилия, чтобы карабкаться ввысь, а спуск не означает падения. Притяжение земли здесь отсутствует. Целый час я наблюдал подводный мир и не увидел там ни одного торопливого движения. Может быть, для кого-то эта картина будет надоедливой, но для меня она – настоящий рай». Это описание, кстати, очень напоминает рассказ самого Виолы

о том, как в шесть лет он упал в озеро и понял, что «самое важное в мире находится не на поверхности, а там, внизу».

Хорошо известно об интересе Виолы к дзен-буддизму, суфизму, христианскому мистицизму и другим духовным учениям. Религиозные мотивы открыто входят в его творчество с инсталляцией «Комната для Хуана де ла Круса» (Room for St. John of the Cross; 1983), посвященной испанскому мистику и величайшему поэту. И совсем неудивительным кажется, что после нескольких выставочных проектов в церквах и часовнях его работы «Мученики» (Martyrs; 2014) и «Мария» (Maria; 2016) нашли себе постоянное пристанище в соборе Святого Павла в Лондоне. Получается какой-то оксюморон: современный художник, по общим представлениям, не может всерьез быть мистиком и верующим. Арт-критики, привыкшие к насквозь контекстному и привязанному к современности искусству, писать про Виолу как-то стесняются. В лучшем случае отделываются общими словами о том, что его творчество посвящено вечной драме человеческого бытия, а в худшем (редком, но встречающемся) – норовят скинуть с корабля современности. И тут теряется что-то важное: не сделана даже попытка понять, что отличает художника от душного второразрядного эзотерика. А ответ очевиден: то, как это сделано.

Билл Виола. «Вознесение Изольды», 2005. *Фото: Кира Перов © Студия Билла Виолы*

Выставка в Пушкинском музее «Билл Виола. Путешествие души» (2 марта – 30 мая, 2021, кураторы Ольга Шишко, Кира Перов) – это хороший повод попробовать разобраться в языке Виолы. Прежде всего отмечу, что нет никакой необходимости прибегать к специфически религиозным истолкованиям – вполне достаточно античной философии. Тем более что любой комментарий будет легитимен: по условию Киры Перов на выставке не висят никакие пояснения и по ней нельзя водить экскурсии. Так что думайте сами. Этим и займемся.

Очевидно, что Виола говорит со зрителями на языке четырех стихий – огня, воды, воздуха, земли. Напомню, что античные стихии – это не просто явленные глазу природные явления, но невидимые и неделимые элементы праматерии, из смешения и разделения которых создается все сущее. А еще это не пассивные сущности, а мощные силы, вступающие в противоборство. Именно об этом и серия «Мучеников» (Martyrs: Earth, Air, Fire, Water; 2014), и монументальная

«Огненная женщина» (Fire Woman; 2005), и гениальное «Возвращение» (The Return; 2007; судя по всему, это одна из заготовок к «Океану без берега»[1]). Сидящего мужчину бомбардируют маленькими зажигательными бомбочками. Уходящая от Огня женщина падает в прохладу Воды. Героиня появляется из черно-белого загробного мира и, пройдя сквозь сплошной занавес Воды, ненадолго обретает живые краски, чтобы снова уйти в небытие.

Но Виола не ограничивается метафизикой четырех стихий. Кажется, он нигде об этом не говорит прямо, но, по сути, он следует за Платоном, Аристотелем, неоплатониками и Парацельсом, добавляя к четырем стихиям «пятый элемент», отождествляемый на протяжении долгой истории европейской мысли то с материалом небесного свода, то со зрением, то с душой, то с любовью. Пятая стихия у греков носила название «эфир». У Виолы это цифра, цифровая природа изображения, способная претворить тяжелые, материальные стихии в поток невидимых электронов. В одном из интервью он даже называет видеоизображение электронной водой. Именно она образует океан, в котором растворяются первостихии. И это не просто метафора, а если и метафора, то буквализированная: изображение Виолы тактильно, весомо, значимо. Цифра действительно мера всего. В том же самом интервью, немного подумав, Виола добавляет: «Но и наше сознание – это тоже электронная вода, поток электрических импульсов между синапсами». И в этой элегантной формуле он, пожалуй, подводит итог всему тому, что мы узнали о человеке за последние несколько тысяч лет.

Язык стихий ставит еще одну проблему, подробно рассмотренную в античной философии. Это проблема границы. Нематериальный эфир границ не знает, но какова судьба смертного и страдающего человека? Каким образом он может перейти границу, то есть, проще говоря, что-то изменить в своей жизни? Ответ Виолы – по-своему переосмысленные им апории Зенона, в первую очередь «Стрела» и «Ахиллес и черепаха». В каждое мгновение стрела не движется, занимая определенное место в пространстве. Значит, движения не существует, а Ахиллес никогда не догонит черепаху.

Сверхмедленное движение героев Виолы, отснятое специальными камерами со скоростью триста и более кадриков в секунду, и является его версией зеноновских апорий. Более того, все выставочное пространство представляет собой гениально выстроенный воображаемый лабиринт, в котором на каждом из экранов вроде бы ничего не происходит, но то и дело, каждый раз неожиданно, ты слышишь за спиной или сбоку громкий всплеск, шум падения, шорох сыплющейся земли. Ты опять опоздал, пропустил событие, и лишь вернувшись обратно и отстояв положенный срок времени перед экраном (верующий человек имеет полное право сравнить это с молитвой), ты сможешь понять, что же на самом деле случилось.

Герои движутся, но результат их движения почти не виден. И только по прошествии времени, которое вдруг обретает почти материальную

1. Об этой работе см. комментарий Виолы https://www.youtube.com/watch?v=cg1yxEW-ZFE

Выставка в Пушкинском музее «Билл Виола. Путешествие души». 2 марта – 30 мая, 2021. Кураторы Ольга Шишко, Кира Перов

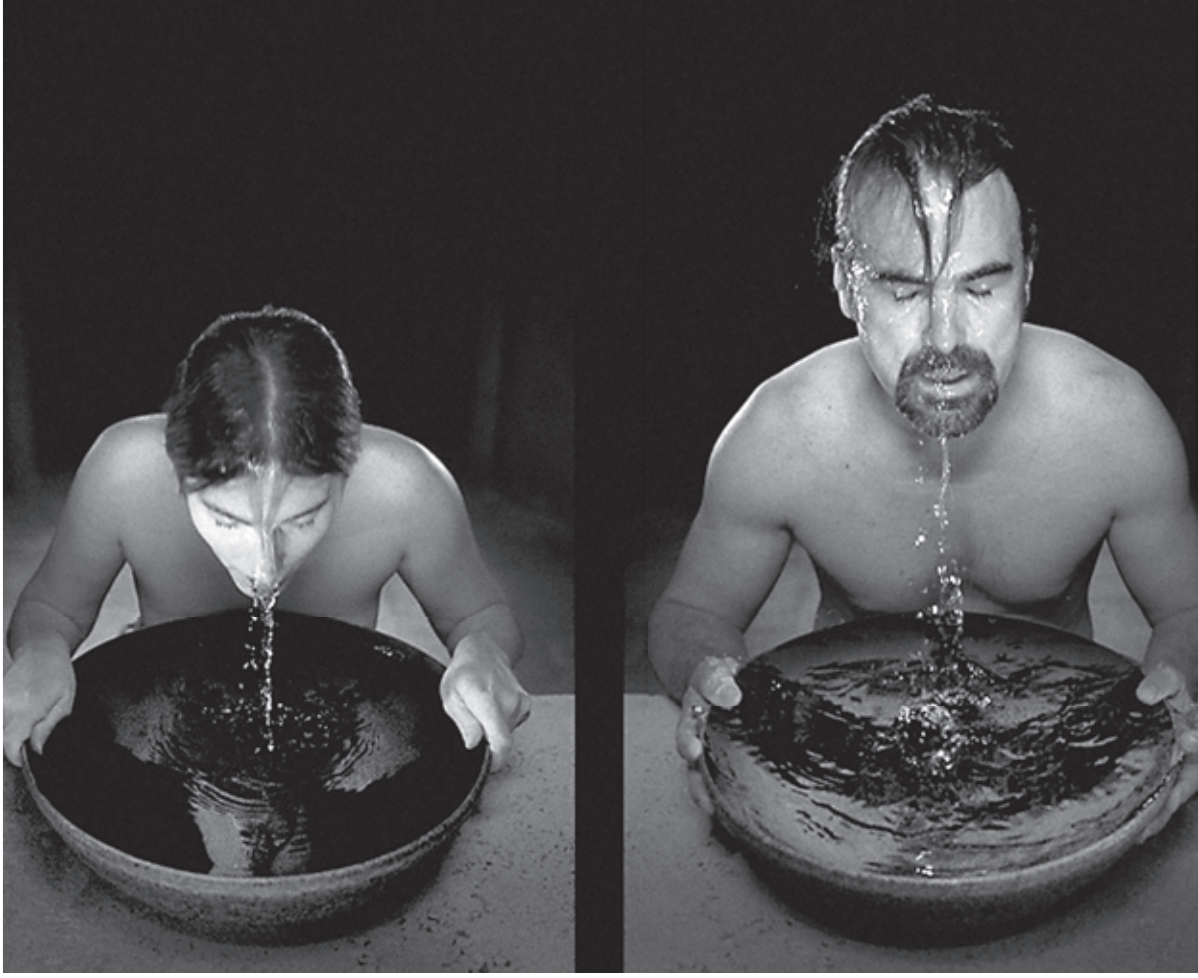
наполненность, им удается переступить границу, пройти под сплошной завесой воды («Возвращение»), вознестись к небу из-под тяжелого водопада («Вознесение Тристана» / Tristan's Ascension; 2005). Ахиллес догоняет черепаху, но только в тот самый момент, когда философ убедил нас, что это невозможно. Событие (иными словами, пересечение границы) возможно в мире Виолы только тогда, когда посетитель перестает быть праздным наблюдателем и становится соучастником. А для этого необходим особый режим восприятия, который я и назвал погружением. Чтобы оказаться по ту сторону, надо сначала полностью погрузиться в здесь и сейчас.

На выставке в Пушкинском есть три работы из серии «Водных портретов» (Water Portraits; 2013). Погруженные в воду модели глядят на зрителя. Смотреть на их безмятежные лица можно бесконечно. Незаметный монтажный переход превращает видео в петлю и позволяет им навсегда переселиться в райский подводный мир. Но ты как зритель все равно ждешь, когда человек резким движением рванется из воды и судорожно вдохнет желанный воздух. И в конце концов кажется, что это событие происходит. Только, как выразился бы Веничка Ерофеев, «идеально», а не в реальном мире. Все страдания окончены, все апории разрешены, все пленники освобождены, все грешники помилованы. «Может быть, для кого-то эта картина будет надоедливой, но для меня она – настоящий рай». ◆

Билл Виола. «Вознесение Тристана», 2005
Видеозвуковая инсталляция, 10′16″.
Фото: Кира Перов © Студия Билла Виолы

Билл Виола. «Чаша слез». 2005
Цветной видеодиптих на двух плоских панельных экранах.
6′01″.
Фото: Кира Перов © Студия Билла Виолы

Билл Виола. «Квинтет изумленных». 2000
Видео.
Фото: Кира Перов © Студия Билла Виолы



Алексей Филиппов

СЫГРАЙ МЕНЯ НЕЖНО

Как меняется система звезд

Институт кинозвезд — одна из важнейших составляющих голливудской архитектуры. Чтобы разобраться, как он изменился за последние несколько десятилетий, «Искусство кино» печатает перевод интервью Почтенного актера *(тм)*, которое было опубликовано в начале года Vanity Searcher. Провести этот разговор издание попросило не кого-то из журналистов, а Молодую, набирающую популярность актрису *(тм)*.

— Простите, у меня трясутся руки. Я буквально выросла на ваших фильмах.

– Давно я этого не слышал. *(Улыбается.)* Сейчас стариков быстро отправляют в архив.

— Вы скромничаете — вы по-прежнему снимаетесь на телевидении!

– Это правда. Сегодня телевидение – если его еще уместно так называть – дом для всех.

— Пандемия, кстати, сильно по вам ударила? Съемки остановились...

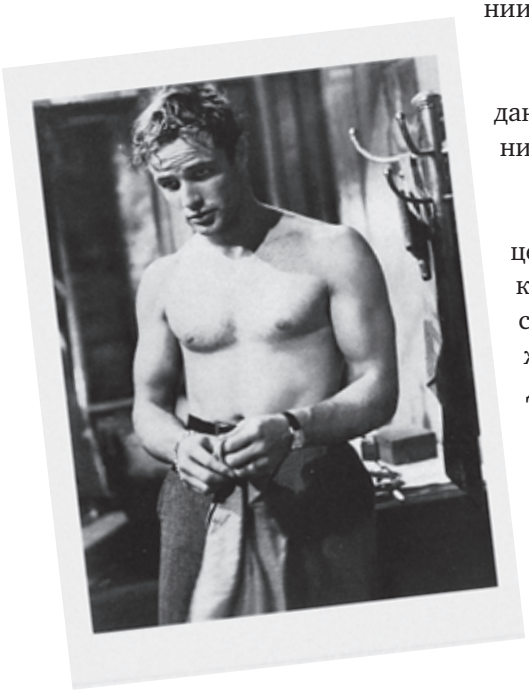
– Кое-что отменилось или перенеслось, но я все-таки и так сейчас мало работаю. Моя жизнь последние лет двадцать напоминает пандемию. *(Смеется.) Мне не рекомендуют пока ездить на съемочную площадку, но я что-то озвучиваю, репетирую. Держу арсенал в боевой готовности. (Улыбается.)* Для меня сейчас время раздумий. Уже довольно давно, разумеется. Что касается ролей… Я начинал сниматься еще до появления того телевидения. Когда черно-белое кино приходило в некоторые дома. И в то время, знаете, к нему относились пренебрежительно. Актеры чаще шли туда «умирать».

— Понимаю, об этом говорит герой Ди Каприо в последнем фильме Квентина Тарантино.

– Наверное. *(Пауза.)* Я мало смотрю. Мне интереснее разговаривать с людьми. Особенно с молодыми. Я не успеваю за ними следить – все эти социальные сети не для меня. Меня там нет. Но на репетициях и премьерах могу часами расспрашивать коллег о жизни. Несколько раз мы общались и с Лео. Сейчас он, конечно, настоящая звезда. Вокруг него всегда толпа. Но когда-то можно было перекинуться парой слов. Наверное, еще до «Титаника»… Или, может, какое-то время после…

— Про Ди Каприо говорят, что он последняя настоящая кинозвезда. Не знаю, обидно это для сегодняшних знаменитостей или нет.

– Вы знаете, когда ко мне стал пропадать интерес… Когда я перестал быть активной кинозвездой… *(Смеется.)* Случается такой момент. Как будто что-то щелкнуло в спине. И ты уже не можешь разогнуться. Ты уже не кинозвезда. И я тогда очень переживал. У меня был… сложный период. И я тогда понял, что кинозвезда – это нечто на пересечении актера и знаменитости.



— Это хороший актер, которого знают все?

– Не хочу быть брюзгой, но артистические данные здесь не всегда важны. Я невысокого мнения о своих талантах…

— Вы опять скромничаете…

– Нет-нет, это здоровый скепсис. Я знаю себе цену, но стараюсь ее не набивать. Я не хочу показаться заносчивым… По своему опыту могу сказать, что мастерство тут ни при чем. Оно может иметь место. Как в случае Лео. Или Боба Де Ниро. Или Марлона Брандо. Я не буду всех перечислять – вряд ли наша беседа рассчитана на годы. Но это не главное. Главное – это некое внутреннее свечение. Кинематограф же – искусство иллюзий, и некоторым людям они удаются больше, чем прочим. Настоящим актером я стал, как раз когда моя звезда зашла. Дело не в том, что я постарел. В газетах мне иногда отпускали такой комплимент, знаете: «Он красиво состарился». Это не вопрос красоты. И не только харизмы. Много, например, талантливых комиков. Но один становится Чарли Чаплином, а другие играют характерные роли со мной на телевидении.

— Думаете, Чаплину просто повезло?

– Не могу вам сказать наверняка. Это большой и не простой процесс. Я же актер и даже в рамках фильма не вижу картину целиком. Кое-что я успел подметить, получил представление о других профессиях, но кинопроизводство – процесс сложный. А киноиндустрия еще больше и сложнее. И вопрос мировой популярности – это еще несколько тысяч таких процессов. Но я могу сказать вот что. Звездой не ста-

новятся по щелчку пальца. К этому нужно быть готовым. Даже народная любовь ничего не гарантирует… Например, раньше актеры становились рабами студий. Это сегодня мы можем выбирать роли, а раньше скажет тебе RKO играть Робина Гуда – и будь добр, натягивай лосины. Контракт на пять лет, что поделать. Поссоришься с продюсером – и он будет назначать тебя на паршивые роли и распускать про тебя всякие слухи. Так сделал народный любимец Луис Майер с моим другом Джоном Гилбертом. Джон был очень хорош в «Большом параде». Но в какой-то момент на его карьере можно было ставить крест. Сейчас по-другому – у всех свой график, снимайся на какой хочешь студии…

— Сейчас таких людей называют токсичными и всячески борются с продюсерским произволом.

– Токсичный, да. Хорошее слово. Моя правнучка часто его использует – жалуется на богатых клиентов. Она занимается фотографией.

— Вы наверняка слышали про Харви Вайнштейна…

– Разумеется. Это ужасная история. И далеко не единственная. Конечно, не все продюсеры такие – много и энтузиастов своего дела. Но, по моему опыту, власть развращает. Не так, как в мультфильмах или пеплумах про римских консулов. Но, полагаю, когда твоя работа связана с поиском денег и их вложением, другие люди для тебя становятся всего лишь реквизитом, инструментами. Раньше актеров даже заставляли менять имена на более запоминающиеся. Мэрилин Монро, Рита Хэйуорт или Джоан Кроуфорд…

— Это как никнейм! Или сценический псевдоним. Я тоже взяла фамилию матери, когда решила сниматься…

– Конечно, многие актеры сами выбирают звучные имена, но кого-то заставляли. Представляете, студия имела власть над вашим именем! Как будто над личностью. Или даже внешностью. Это была – все еще есть – двойная актерская игра. Ты играешь себя в фильме – и перед всем миром. Конечно, в такой системе, с такой властью кто-то становится просто жесток, кто-то начинает воспринимать мир как сферу услуг, где у всего есть своя цена. Но это не отменяет того, что сексуальные домогательства, тем более изнасилования, – страшное дело.

— Вы часто становились свидетелем подобного?

– Такие вещи редко делаются на виду. Я слышал про разные случаи домогательств к мужчинам и женщинам. Об «услугах», знаете… Меня это особо не касалось. Или, может, я просто не замечал каких-то

сигналов. Напрямую ко мне никто не подходил и не предлагал пройти в кабинет или на специальную вечеринку…

— Вы про те, которые показывали в сериале «Голливуд»?

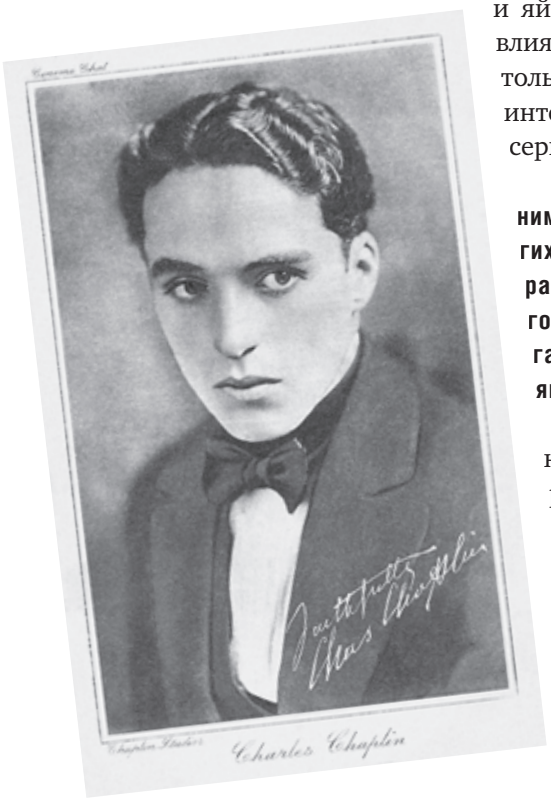
– Боюсь, его я тоже не смотрел.

— Это сериал о том, как изменился бы кинематограф, стань Голливуд толерантным в 1930-е. Это такое переизобретение истории, но в деталях много доподлинного. Я читала об этом на одном сайте. Кинки-вечеринки у Кьюркора, заправка Скотти Бауэрса, где оказывали сексуальные услуги женщинам и гомосексуалам.

– Да-да, Кьюркор, Рок Хадсон, Монтгомери Клифт. Они через многое прошли. Хотя Монти особо не скрывал своего интереса и к мужчинам, и к женщинам. Это студия беспокоилась, как бы информация не просочилась. Боюсь, я довольно долго видел мир сквозь розовые очки. На мою долю выпали скорее ссоры, нервные срывы, дебош. Немного другая специализация. *(Улыбается.)*

— Но вы замечали в Голливуде гомофобию?

– И не только в Голливуде! Голливуд – это маленький макет мира. Было бы замечательно, если бы все беды сконцентрировались только здесь. Но все опять же сложнее. К кино применима дилемма курицы и яйца: заставляют ли фильмы мир меняться, влияют на жизнь и мировоззрение людей или только отражают то, что происходит, потакают интересам публики? Может ли картина, ну или сериал, что-то поменять? Я не знаю.



— Мне кажется, да. Зрители невольно перенимают паттерны поведения киногероев. Во многих фильмах до сих пор не хватает этнического разнообразия, роли женщин довольно пассивны, гомосексуальность дается как комичная или негативная краска, небинарность все еще редкое явление…

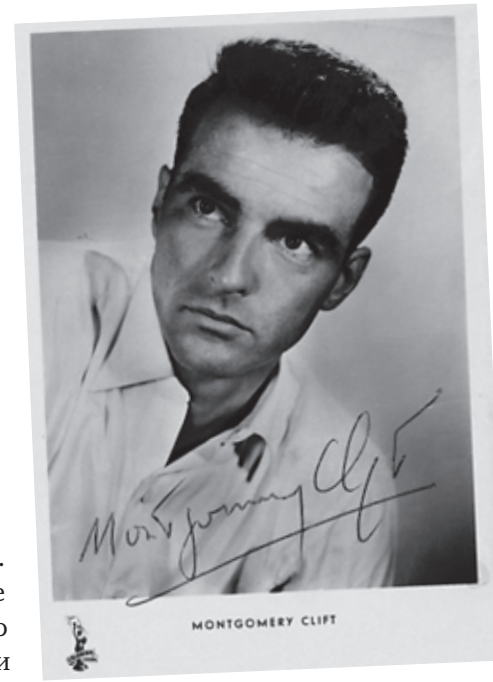
– Перестроить существующую систему – небыстрый процесс. Люди всегда с недоверием относились к переменам. Так было со звуковым кино, с цветным кино, с тем же телевидением. С переменами всегда кто-то приобретает, а кто-то теряет. Я сейчас в выигрышной позиции – я свое уже пожил. *(Смеется.)* Мне нечего терять. Но, конечно, мне бы хотелось, чтобы для моих близких, внуков и правнуков мир был безопаснее. И для моих коллег. Я хорошо помню, как многие лишились работы, когда пришел звук. Не у всех приятный тембр, не все могут хорошо и гладко говорить. Так и сейчас: люди боятся, что новое перераспределение оставит их без работы.

— А другие, наоборот, смогут наконец работать!

– Разумеется. Сто лет назад вы вряд ли были бы восходящей звездой. Афроамериканцы играли эпизодические или оскорбительно комические роли… Если вообще получали работу.

— Как и сейчас. До сих пор в ходу роль «смешной афроамериканец на подпевках у белого главного героя».

– Да, я играл этого парня. *(Смеется.)* Человека, вокруг которого вращается мир. Честно говоря, только с закатом карьеры я стал осознавать, каким эгоистичным был. Первые годы я упорно работал, чтобы пробиться. Потом искал новые вызовы и интересные роли. Мне льстил статус звезды. Я не думал о других. Я не особо обращал внимания, в каких условиях работают мои коллеги, сколько им платят, улыбаются им, как мне, или для них съемка – сущий ад.



— Я читала, что женщинам в среднем платят на миллион меньше, чем мужчинам[1]. Студия отказалась платить Сиенне Миллер столько денег, сколько она попросила. И Чедвик Боузман… Он умер в прошлом году… Он заплатил[2] из своих денег.

– Вы приводите прекрасные примеры. Я уверен, что многие вещи происходят потому, что люди боятся или не готовы произвести некоторые действия. Защитить, отстоять, поинтересоваться.

— К кому бы вы себя отнесли?

– Я не из лучшей половины человечества. *(Улыбается.)* Ничего криминального я не делал, но и хорошими делами не уверен, что могу похвастаться. Для меня съемки были армейской службой. Я принимал правила. Прорывался, тренировался, вкалывал. Если режиссер орет на актрису и доводит ее до слез – наверное, так нужно. Бьет меня по лицу – я выдержу, не поддамся, сожму зубы. И так далее. Я этим не горжусь. Понимаю, что я реликт. Но все это росло и строилось на почве времени.

— «Раньше было по-другому»?

– Разумеется. Я не оправдываю никого. Себя тоже не хочу выгораживать. Конечно, я менялся. Начал с себя. Стал меньше заноситься. Уже давно, разумеется. Это большая работа – отказ от привычек. Понимаете, эта система построена теми, кто бежал из родных стран, выживал в адских условиях. Потом Великая депрессия. Вторая мировая. Корея. Вьетнам. Серийные убийцы. Психика мира не могла не пошатнуться от этого всего.

— Сейчас миру нужна психотерапия.

– Пожалуй. Был момент, когда все сидели на антидепрессантах. Сейчас люди с большим доверием относятся к психотерапии. Мой

1. Hollywood's gender pay gap revealed: male stars earn $1m more per film than women | Gender pay gap | The Guardian.

2. Chadwick Boseman Boosted Sienna Miller's 21 Bridges Salary From His Own Pay | Movies | Empire *(empireonline.com)*.

внук – психотерапевт. Он иногда разговаривает со мной, помогает мне спокойнее переносить перемены.

— Но вы согласны, что они необходимы?

– Разумеется. Это штамп, но я хочу, чтобы больше разных голосов было услышано. Это обогащает жизнь. Мне, повторюсь, гораздо интереснее услышать вас, чем себя. Про себя я уже все понял.

— Но вы почти не смотрите фильмы и сериалы…

– Это не важно. Я смотрю на мир посредством общения. Я узнаю о фильмах от друзей и родственников. Я не запоминаю названия. Возможно, мне рассказывали о чем-то из того, что вы перечисляли. Я запоминаю опыт. И надеюсь, что он меня меняет. Вы же пришли в кино, чтобы менять мир? *(Улыбается.)*

— Изначально я пришла смешить мир!

– И с чего же вы начали?

— Сначала я снимала скетчи для YouTube, для инстаграма, других соцсетей…

– То есть все равно были актрисой? Человек меняется перед камерой. Мы играем постоянно, даже если нам за это не платят. *(Улыбается.)*

— Пожалуй… Да! Смартфон всех превратил в актеров и режиссеров. *(Смеется.)* Но я занялась комедией не поэтому. Мне хотелось пойти по пути Дональда Гловера. Меня очень вдохновил его опыт.

– Расскажите мне подробнее.

— Ой, ну это долгая история. Дональд с тремя друзьями создали канал, на который выкладывали всякие шутки. Потом он стал сценаристом и актером на телевидении. Снимался в сериале «Сообщество», который мне очень нравился, сам себе писал гэги и панчи. Параллельно выступал со стендапом, писал музыку, а сейчас делает потрясающее шоу «Атланта». Мне кажется, это один из лучших сериалов на Земле. Очень остроумный, абсурдный, жизненный — многие ситуации мне хорошо знакомы.

– Вам проще соотнестись с его работой?

— Абсолютно! Или сериал Сэма Миллера и Микаэлы Коэл «Я могу уничтожить тебя» о девушке, которую изнасиловали. Она работала над вторым романом, пошла на вечеринку — и стала жертвой насильника.

– Какой ужас…

— Это не страшилка! Коэл писала о том, что случилось с ней. У моих подруг есть похожие истории. Она потрясающе описывает ту растерянность, злость, беззащитность… И при этом какую-то комичность, что ли… Как реагируют окружающие, как ты это переживаешь. Это «сложный процесс». Он касается и женщин, и мужчин. Каждый может оказаться в подоб-

ной ситуации. Один из персонажей — гомосексуал, с которым происходит то же самое.

– Вы думаете, этот сериал что-то изменит?

— Конечно! Это один из самых обсуждаемых сериалов прошлого года! Хотя «Золотой глобус» его прокатил. Но кого он вообще волнует? Сейчас много женщин, которые поднимают в кино и на телевидении вопросы насилия. Хотя «много» — громко сказано. В прошлом году 16 процентов фильмов из списка самых прибыльных сняли женщины[3].

– Но это больше, чем раньше?

— Да, в 2019 году было 12 процентов. Думаю, после #MeToo цифры стали расти. Студии стараются следить за имиджем, разнообразием и больше, чем раньше, продвигать фильмы, снятые женщинами или о женщинах.

– Простите, что меняю тему, но, наверное, настал момент для ответного комплимента. Вы сказали, что выросли на моих фильмах, а я могу передать вам глубокую признательность моей правнучки. Она очень вас любит. Ей нравится, как вы воплощаете на экране ее поколение.

— О, очень приятно! Я рада, что могу рассказывать с экрана то, что чувствую. Описывать свой опыт, быть собой. Конечно, я играю, что-то меняю в себе для роли, но все равно стараюсь не уходить далеко от себя.

– Вы не хотите полного перевоплощения?

— Не уверена, что всегда могу изобразить то, чего не переживала. Можно выдумать, поверить, заставить поверить других — но всегда будет кто-то, кто скажет: «Хэй, ну это же буллшит. Я себя так не веду. Это проживается иначе».

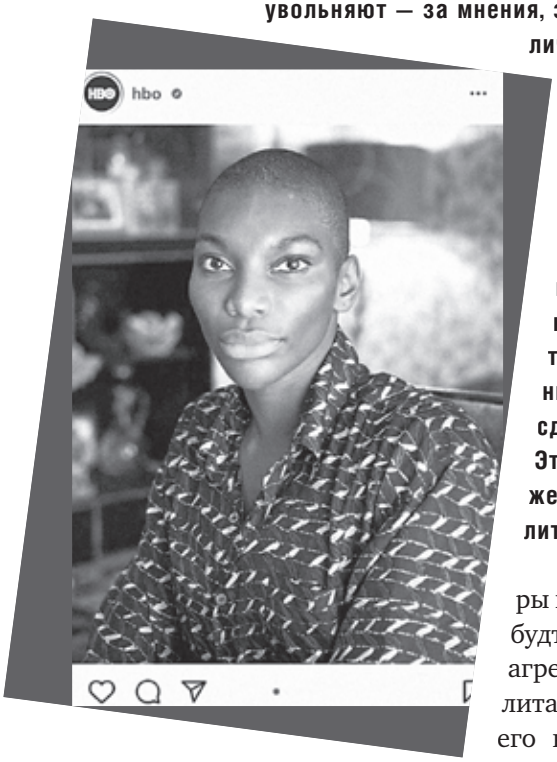
– Ну, зрители всегда подвергают сомнению правдоподобие фильма.

— Нет-нет, я скорее про конкретные ситуации. В фильмах определенным образом показывают женщин, афроамериканцев, наркотическую зависимость, психологические состояния. Когда я в школе увидела «Железного человека—3», я даже не поняла, что там показана паническая атака. Мой опыт радикально отличался. Не в школе, конечно, а потом. Я бы активнее консультировалась с теми, кто переживал подобное. «Ничего о нас без нас», понимаете? Или, возможно, отказалась бы от роли. Здорово, когда актер перевоплощается, но есть темы и ситуации, когда все равно получается фейк.

– Это очень интересная тема. Многие мои коллеги, повидавшие, так сказать, жизнь, опасаются, что профессия будет убита этим требованием аутентичности. Их пугают две вещи: что «нельзя» играть, например, гомосексуалов, не являясь представителями ЛГБТ, а также говорить, что ты думаешь. Cancel culture. Кажется, так это называется.

3. Women Directed Record Number of 2020 Movies – Variety.

— Тут вы меня подловили. *(Смеется)*. Я не очень верю в cancel culture. Я бы назвала это разговором на повышенных тонах. Люди пытаются выстроить новую коммуникацию. Вы вспоминали, что продюсеры могли распускать слухи про актеров и давать им плохие роли. Многие карьеры сломали мстительные продюсеры. Не давали сниматься, рассказывали, какие актер или актриса скандальные и неприятные в общении. Эдвард Нортон после ссоры со студией на монтаже «Невероятного Халка» практически перестал сниматься. Выдающийся актер! Но как часто вы его видите? Сейчас происходит некоторый ответный процесс. Кто-то тоже лишается работы или становится мишенью народного гнева… Но людей постоянно увольняют — за мнения, за нежелание работать в адских условиях… Количество подвергнутых обструкции звезд несоизмеримо с с количеством тех, кто работает в общепите, магазинах — на более незащищенных позициях. Мой отец миллион раз вылетал с ужасной работы за меньшее. Я тоже не хочу сказать, что это хорошо. Но очевидно, что все хотят чувствовать себя в комфорте и безопасности. И если студии и звезды окружены юристами и всё прописывают в контрактах, то у многих есть только интернет и разочарование. И ярость. И надежда, что с этим можно что-то сделать. Это не рычаг сильного против слабого. Это возможность сесть за стол переговоров. Кажется, сейчас многие стали более включены в политику, в том числе и актеры…



– Да-да, это большое заблуждение, что актеры не должны иметь политических взглядов. Как будто они их никогда не имели. Джон Уэйн был агрессивным консерватором и патриотом, милитаристом. Настоящим солдатом, хотя на войну его не пустили. Чарлтон Хестон активно поддерживал право на домашнее оружие. У каждого человека могут или должны быть политические убеждения. Просто в случае актера это более заметно. Тем более знаменитостей всегда хотят иметь в своей «команде». *(Улыбается.)*

— Абсолютно! И сейчас актеры и актрисы выступают проводниками этих новых голосов. Ролей стало больше — и самых разных. В том числе и актеры старшего поколения сейчас могут сниматься больше, чем пятьдесят лет назад. Райан Мёрфи, который снял «Голливуд», очень любит работать с немолодыми актрисами. Все меняется!

– Да, думаю, еще недавно я играл бы гораздо меньше, а то и вовсе отправился бы на пенсию. Когда полвека назад Роберт Олдрич позвал сниматься в «Что случилось с Бэби Джейн?» Дэвис и Кроуфорд – это был фурор. Фильм даже прозвали геронтологическим триллером. Раньше актеров и особенно актрис быстро спроваживали на пенсию.

— А сегодня мы можем наслаждаться ролями, не знаю, Джессики Лэнг. Она играет у Мёрфи не стереотипных бабушек и матерей, а див и монахинь, ведьм и циркачек. В ее образах есть секс и страсть, трагедия и травма. У Майкла Китона после «Бёрдмена» как будто карьера началась заново. Хотя часто его зовут валять дурака…

– Или покойный Кристофер Пламмер… Лет десять, кажется, назад он сыграл мужчину преклонных лет, который осознал свою гомосексуальность. Это большая по-человечески роль. Я очень им гордился. Несколько десятилетий назад ничего этого невозможно было представить. Да и потом ему все равно предлагали аристократов да патриархов… *(Пауза.)* И очень приятно, что вы вспомнили Джессику. Она очень талантлива. Как и все, начинала с ролей «любовного интереса». Я видел несколько сцен из «Кинг Конга» с ней и Джеффом Бриджесом. Роль «куколки»…

— Абсолютно! Хорошо, что у меня комедийное амплуа. *(Смеется.)* Я много лет с болью любовалась Кэри Маллиган. Роль за ролью — кукла с печальными глазами. В «Стыде» была прорывная роль — откровенная, взрывная, прямехонько в сердце. Я рыдала. Но фильм снимали в Англии. Режиссер — афробританец и современный художник. Слишком арти. Не охват Netflix. А сейчас у нее роль за ролью — сложные и разные. В «Дикой жизни» она играет не идеальную жену и домохозяйку, а женщину, чей брак разваливается, сын растет, а денег нет. В «Девушке, подающей надежды» через ее героиню рассказывают, как работает «культура» изнасилования, когда в институте не хотят портить жизнь «хорошим парням». Она дьявольски обаятельна — и так трагична. Потом еще вышли «Раскопки»… Ой, я вас, наверное, утомила…

– Нет-нет, я как будто смотрю очень интересный фильм. Мне только горько, что не все мои коллеги получили такую возможность раскрыться – артистически и по-человечески. Но, прошу вас, продолжайте.

— Я порой сама зависаю в Википедии или в блогах, где читаю актерские истории. Они очень вдохновляют.

– Конечно – истории успеха!

— Да, но… Разные они бывают. Все-таки сложно отделить человека от его работы. Как бы некоторые ни говорили, что фильм нужно воспринимать в отрыве от личности режиссера, как и актерскую игру. Я не могу теперь не думать, через что прошел Брендан Фрейзер, который недавно вернулся к актерской карьере. Тяжелые травмы, домогательство продюсера… Не могу не радоваться, что снимается Габури Сидибе. Когда она появилась в «Сокровище» Ли Дэниелса, я просто офигела. А так можно

было? Конечно, про нее говорили и писали много гадостей. Конечно, проще принять красавицу Лупиту Нионго... Но я сама немаленькая, поэтому Габури тоже меня во многом вдохновила. Впустила эту часть реальности на экран. А не как комичные толстяки Эдди Мёрфи в каком-то старом фильме. Меня вдохновляет опыт Микаэлы Коэл, которая смогла изобразить современную жизнь. С зависимостью от твиттера, с любовью к тусовкам и неумением в дедлайнах, с открытостью к новому опыту и готовностью разгребать даже такое жуткое дерьмо, как изнасилование. Это не совсем то же самое, что страдающие интеллектуалки Греты Гервиг или Лины Данэм. Не поймите меня неправильно, я их очень люблю. И они тоже показывают непростую жизнь: с кризисами, с истериками, с сексом и откровениями. Но я вижу город иначе, вижу Нью-Йорк иначе. И ее Лондон мне ближе их Америки. Как в 1980-е, мне рассказывали родители, фильм с Мёрфи «Поездка в Америку» показал жизнь афроамериканцев в США, в мегаполисе. Издевательски, немного буллшит, но все же.

– Пожалуй, кино помогает открывать Америку. *(Улыбается.)*

— Вы правы! Абсолютно правы! «Унесенные ветром» в прошлом. «Рождение нации» тоже. Оно получило мощный ответ — фильм, снятый афроамериканцем, но там все тоже дерьмовенько: оказалось, что автор насильник. Но это показательный пример, идет мощный процесс переосмысления. Клише разрушаются, переворачиваются. Многие фильмы в первую очередь разрушают гендерные стереотипы. В «Харли Квинн» отряд суперзлодеек надирает задницы преступникам и коррумпированной полиции. В «Капитане Марвел» — буквально — очень сильная героиня, феминистский Супермен. Сейчас много таких «отражений». Некоторые уморительные. Вроде «Воздушного боя». Хлоя Грейс Морец неотразима. Она и пилотесса, и героиня боевика, и мать, и возлюбленная — такой Индиана Джонс без комплексов по отношению к отцу. Но есть и более сложные вещи. #MeToo и #BlackLivesMatter заставили студии больше снимать о женщинах и афроамериканцах. Они и так всегда пытались быть толерантнее... Именно пытались. Делали вид. Гловера на первый проект позвали по разнарядке.

– У студий в правилах прописано, что нужно иногда включать совесть. *(Смеется.)*

— Не иначе! Но сейчас прям видно, как больше стало постановщиц и актрис в интересных ролях. Гораздо больше стали снимать про афроамериканцев. И там есть сильные роли — например, у Дэниела Калуи и Лакита Стэнфилда в «Иуде и черном мессии». Зендея! Конечно, я обожаю ее и «Эйфорию». Она — «девочка Disney», но, как и Майли Сайрус, с характером. У нее такие роли, как будто она играет женщин средних лет в фильмах

1950-х. У ее героинь многое за плечами — наркотики, потери, травмы, тяжелые решения. Она не из веселых тинейджеров фильмов Джона Хьюза, которым нужно, чтобы их погладили по голове. Эти ребята мне тоже нравятся, но в школе у тебя уже есть шрамы. Кому вы врете? Или Хантер Шафер — трансгендерная актриса. Она супер! Очень хочу увидеть ее в других ролях. Сейчас независимое кино и сериалы постепенно приходят к некоторой более человеческой схеме и интонации…

– Кажется, кино всегда к ним двигалось. Новый Голливуд ратовал за то же. Настоящая жизнь! Настоящие проблемы! Джон Кассаветис скорее съел бы башмак, чем снял «Звездные войны».

— И я его понимаю! Хотя ради Фиби Уоллер-Бридж и Дональда Гловера я посмотрела «Хана Соло…». Спойлер: не стоило. *(Смеется.)* Но это все равно хороший пример того, как меняются требования к актерам, возможности их образов. Гловер играет Лэндо, который испытывает влечение к роботам. Что?! Обалдеть! Это же тоже стирает представление о норме. Фиби — потрясающая, но, если бы не «Убивая Еву» и «Дрянь», вряд ли бы ее позвали в большое кино играть кого-то сложнее смешной подруги главной героини. Она не «голливудский типаж», но то, как она откровенно говорит о скорби и сексе, как смотрит в камеру… Уф… Ее даже позвали писать нового «Бонда». Однажды он все-таки выйдет. *(Смеется.)* Людям нужны эти эмоции, подтверждение, что с ними все нормально. От нее невозможно оторвать глаз — какая она разная и настоящая. Или Кристен Стюарт. Она была талантливой в детстве, потом случились «Сумерки…», которые сделали ее звездой… И немного посмешищем. Только ленивый не пошутил про ее открытый рот. Но карьере Кристен можно позавидовать. Снимается где хочет, встречается с кем хочет, не парится по поводу границы мужского/женского в кино и в жизни. Она уже икона, как и Тилда Суинтон. Они вообще из другой реальности — по ним сложно судить о ситуации в кино. Они всегда были немного сами по себе. Играли тут и там, так и эдак. Суинтон только недавно смогла сделать каминг-аут, хотя роли давно говорили, что она инопланетянка — вне всей этой социальной возни. Или Эзра Миллер, который тоже не привязывается к конкретному гендерному определению. Абсолютно свободный человек. Я могу долго перечислять — если бы наша беседа могла длиться год. *(Смеется.)*

– Увы. Вряд ли вам заказали написать со мной книгу бесед, как Трюффо сделал с Хичкоком. *(Улыбается.)* И то мы охватили не всех. Говорим больше часа, а фильм как будто и не думает кончаться.

— Не успела вам рассказать про американоазиатских актрис. Тоже из комедийных помощников и помощниц они «доросли» до человеческих ролей. Аквафина — прелесть. Мы вместе кое-что задумали. Я написала

ей огромное письмо после «Прощания» Лулу Ван… Или Сунита Мани из «Блеска»… Ладно, вы правы, нам, наверное, пора закругляться. *(Пауза.)* Я очень рада, что нам удалось… поговорить?

– Обменяться опытом. Это как супервизия у психотерапевтов. Мой внук регулярно общается со старшими коллегами, чтобы повысить квалификацию и проверить свой профессиональный компас. Не знаю, кто из нас был в роли проверяющего, но я от вас узнал много интересного. *(Улыбается.)*

— Надеюсь, эта беседа хотя бы частично развеет страхи наших коллег — начинающих или уже многого добившихся. Или заставит их поразмыслить о жизни и индустрии. Не знаю, подумать никогда не помешает. *(Смеется.)*

– Вряд ли этот разговор – я имею в виду глобальный, тот, что происходит в индустрии, – закончится быстро и безболезненно… Так что думать придется много и часто. *(Улыбается.)* Но слышать ваш голос мне было очень приятно. Спасибо. ◆

Алиса Таежная

ЧТО НЕ ТАК С…

«Девушка, подающая надежды»
Promising Young Woman
Автор сценария, режиссер Эмиральд Феннелл
Оператор Бенджамин Кракун
Художник Майкл Перри
Композитор Энтони Уиллис
В ролях: Кэри Маллиган, Бо Бёрнем, Элисон Бри, Клэнси Браун, Дженнифер Кулидж, Лаверн Кокс, Крис Лоуэлл, Конни Бриттон, Адам Броди, Макс Гринфилд и другие
FilmNation Entertainment, Focus Features, LuckyChap Entertainment
Великобритания – США
2020

«Что ты вообще здесь делаешь?» – спросит бывший однокурсник белокурую Кассандру (Кэри Маллиган) за стойкой заурядной кофейни. Когда-то Кэсси подавала большие надежды в медицинском колледже, но единственная не преуспела среди ровесников и теперь с кислой миной наливает кофе посетителям, на которых ей откровенно плевать (в кофе, если что, она тоже может плюнуть). Все покатилось к чертям, когда несколько лет назад лучшая подруга Кэсси Нина покончила с собой. Ее, вдрызг пьяную, изнасиловал на студенческой вечеринке один из популярных студентов, а его друзья сняли это на камеру. Пострадавшая девушка приходила с жалобами в деканат, но потом отказалась от заявления, запуганная адвокатом насильника. Отсутствующая в кадре Нина и есть главная героиня фильма – девушка, подававшая надежды, которой не суждено было вырасти в женщину: от нее остались только тинейджерские фотографии и лучшая подруга, которая ничего не забыла. Славные ребята, улюлюкавшие во время изнасилования, успешно окончили колледж, построили врачебную карьеру, получили трофейных невест и живут в иллюзии, что не сделали в этой жизни ничего плохого. Кэсси живет, чтобы напомнить им, что это не так.

Каждые выходные героиня Кэри Маллиган надевает что-то сексапильное, красит яркой помадой «идеальные

губы для минета» по видеоурокам на YouTube и приходит в ночной клуб, где играет пьяную в стельку: и почти всегда находится доброжелатель, готовый отвезти «девушку в беде» до дома. В такси очередной парень меняет адрес девушки на свой, приводит к себе в квартиру, подливает ей выпить, кладет на кровать или начинает приставать к ней еще на диване в гостиной, несмотря на то что «беспомощная» Кэсси просит остановиться. «Что ты сейчас делаешь?», сказанное трезвым женским голосом, пугает каждого до трясучки: из податливого тела анонимный секс-объект превращается в живого человека с волей, который не только готов за себя постоять, но и может вспомнить каждую минуту прошедшего вечера.

За долгие годы Кэсси не встретит ни одного мужчины, который действительно довез бы ее до дома, уложил спать и проследил за ее безопасностью, зато в маленьком блокноте соберется длинный список с именами всех местных «хороших парней». Охота Кэсси закончится четырьмя последними мишенями – предателями Нины: общей подругой, которая приняла сторону насильника; равнодушной деканшей, решившей «не портить перспективному парню жизнь»; адвокатом-манипулятором и самим насильником, который уже готовит четырехэтажный торт к долгожданной свадьбе. В сюжете «Девушки, подающей надежды» стыд движется по кругу – когда-то незаслуженно пережившая его Нина возвращает стыд тем, кто ее предал. Через Кэсси Нина отыгрывает один и тот же подростковый сценарий со всеми встречными мужчинами: ретравматизируется с триумфом, но и на том свете не может найти покой.

С четырьмя номинациями на «Золотой глобус» (за лучший фильм, оригинальный сценарий, главную женскую роль и режиссуру) «Девушка, подающая надежды» – один из самых громких профеминистских фильмов с посланием против насильственного общения, попустительства преступлениям и обвинений жертв. О мести женщины за надругательство над собой сняты десятки драм – от фильма «Невеста была в черном» до «Девушки с татуировкой дракона», – но детальное проговаривание поддержки насильников в массовом кино на такой громкости, кажется, звучит впервые.

Гибридный образ шакалихи в овечьей шкуре тоже что-то свежее: Кэри Маллиган играет несносную мизантропку в духе героини Энид в инди-классике Терри Цвигоффа «Мир призраков» и одновременно чуть ли не Бритни Спирс с леденцом во рту. Поп-культурное напыление – от композиции кадра до цветовых решений – фастфудная подача истории о возвращении тела себе. К упомянутой Бритни Спирс и ее страстному хиту Toxic режиссер обратится в саундтреке: только в оригинале песни поется об опасном парне, вызывающем привыкание, а в римейке «Девушки...» речь явно идет о ядовитой мстительнице, идущей на убийство в вульгарной стриптизерской форме медсестры (Бритни Спирс в клипе Toxic была наряжена другим популярным секс-объектом – стюардессой).

«Девушка, подающая надежды», режиссер Эмиральд Феннелл

История с изнасилованием вымышленной Нины в кампусе не исключительная, а рядовая: системная проблема с домогательствами и сексуальными преступлениями стала обсуждаться за несколько лет до движения #MeToo. В 2014 году студентка Колумбийского университета Эмма Сулкович носила на спине по кампусу синий матрас, на котором ее, по ее словам, изнасиловал другой университетский студент. Куда бы ни отправлялась Эмма в течение учебного года, она тащила двадцатитрехкилограммовый матрас за собой – от столовой и внутреннего двора до мастерской и спальни. Акцию «Неси свою ношу» (Carry that weight) студентка сделала выпускным проектом на факультете изящных искусств, чтобы привлечь внимание к изнасилованиям и домогательствам в кампусе, игнорируемым как «серая зона» и «побочные эффекты» студенческой жизни. История разорвала The New York Times и The Daily Beast и даже получила отдельную страницу в Википедии: если бы не шумиха в медиа, по кейсу Сулкович и аналогичным жалобам в других университетах, скорее всего, ничего бы не предприняли. Тогда выяснилось, что для обсуждения проблемы не существует ни адекватного языка, ни моральных стандартов, ни универсальной процедуры: претензия Эммы воспринималась как частный случай коллективного негативного опыта. В конце концов, у кого в университетские времена не случается неудачный секс?

Нарушение личных границ и опасное поведение в колледже – давно нормализованная студенческая практика в Штатах. Всеобщий промискуитет, свободные отношения, «секс по дружбе» (friends with benefits), вечеринки с попойками и наркотиками, братства и сестринства с жесткой иерархией, флирт и беспорядочный секс, о котором часто жалеют на утро, – как будто бы просто попадая в кампус, студент вписывается в эти условия по умолчанию. Университетские общежития – зона без правил, когда это удобно руководству: что-то в духе

«что было в Вегасе, остается в Вегасе». На помутненный рассудок, дурную память, подростковый максимализм, юношескую неопытность и необходимость горьких уроков взрослые, принимающие решения, списывают жалобы доверившихся им подростков. Воспользовавшись отговоркой «он сказал – она сказала» (так называют ситуации, когда взаимные показания сторон разнятся, а фактических доказательств для суда нет), Колумбийский университет на первых порах замял противоречивую историю Эммы Сулкович. Как и придуманный медколледж Кэсси и Нины. Когда Нина решает получить поддержку друзей, близкая подруга, несмотря на наличие видео с доказательствами, берет сторону насильника; руководство факультета решает не портить судьбу перспективному студенту; адвокат защиты запугивает и шантажирует студентку, чтобы она отказалась от жалобы.

«Неси свою ношу» – подходящее название не только для перформанса с матрасом (западные журналисты в свое время высокопарно сравнили шествие Сулкович с восхождением Христа на Голгофу), но и заголовок для нынешнего молодого поколения, которое пытается на своих синяках, шишках и судебных исках установить границы добровольного и насильственного секса. Как выглядит активное согласие? Через сколько стаканов пива можно констатировать «измененное сознание»? Как, полагаясь на воспоминания, определить момент, когда что-то пошло не так? Как принимать чью-то сторону, не игнорируя стыд, оговор, клевету, алогичные поступки, откровенную ложь ради самозащиты? Как смотреть на давнее прошлое оптикой настоящего? «Мы были детьми» – это правда или оправдание?

Режиссер фильма, дебютантка Эмиральд Феннелл, делится в интервью, что нет ничего страшнее разрушенных иллюзий о своей праведности: «Хотела бы я, чтобы кто-то постучал мне в дверь и ударил меня по лицу или подошел ко мне и сказал: “Я знаю, ты считаешь себя хорошим человеком, но это не так. И если ты мне откроешь, я покажу тебе, что ты ошибаешься”. Это же наш самый большой кошмар. Никто не в состоянии этого вынести». Вспомним сюжеты подростковых университетских фильмов – от «Американского пирога» до «Правил секса»: как часто сюжет «уломать девушку» подается как комедийный, всего лишь препятствие героя-мужчины на пути к инициации, захватывающий квест, требующий смекалки. «Больше всего огорчает, – продолжает Феннелл, – что для очень многих людей это было частью культуры соблазнения. Так правда поступали “хорошие люди”. Это была шутка, лазейка для многих».

Маллиган и Феннелл рассказывают, что намеренно работали в фильме с эстетикой конца 1990-х и начала 2000-х – времени расцвета колледж-комедий о муравьях в штанах, евротурах и испанских гостиницах – и ориентировались на актерскую игру в ромкомах двадцатилетней давности. «С комиками так волнительно работать, потому что им правда интересны такие вещи, как стыд. Ты часто обнаруживаешь, что они об этом много размышляют и говорят. И герои в этом

фильме – злодеи не в каком-то сексуальном смысле. Они – злодеи в своей заурядности: ленивые, толстокожие, эгоистичные слабаки», – подытоживает Феннелл.

В середине фильма, однако, появляется трещина, которая губит «Девушку...», как погубила многие другие профеминистские манифесты нашего времени. После едкой легкомысленной увертюры начинается череда серьезных жизненных уроков. Персонаж Кэсси вообще не существует вне плана возмездия: с каждой новой сценой мы не узнаем о ней ничего нового, свежего, увлекательного или неожиданного, что делало бы ее интересной для наблюдения во времени. В «Девушке...» недостаточно палпа, чтобы кино можно было маркировать как слэшер категории Б, но, по сути, перед нами линейная история терминатора с дидактическими перебивками о коллективной вине. Тем временем черный юмор, проходные детали и интерес к обстоятельствам и месту действия могли бы продлить фильму жизнь: у сатиры в американском инди долгая история и прекрасные учителя – от Тодда Солондза и Хэла Хартли до Александра Пэйна и Миранды Джулай. Увидим ли мы в ближайшие годы больше историй в духе «Тони против всех», в которых поломанная психика героини – отражение неадекватных обстоятельств и коллективного сумасшествия, вторгающихся в нашу алогичную жизнь?

Вторая большая проблема «Девушки...» – overexplaining: повторение и разжевывание мотиваций, морали и характеров героев, чтобы у зрителей точно не возникло сомнений, что и зачем они смотрят. Недавние «Скандал», «По половому признаку», «Скрытые фигуры» или «Ангелы Чарли» иллюстративны, лишены второго слоя и похожи на методичку курсов по бизнес-английскому и либеральной этике. Персонажи «Девушки...» в нервных диалогах тоже общаются репликами искусственного интеллекта и спекулятивных заголовков «Что не так с…». «По-вашему, она виновата в изнасиловании, потому что была пьяная?», «Все выглядит иначе, когда речь о том, кого вы любите», «Разве презумпции невиновности не существует?» будто скопированы из телеэфира, этического HR-семинара или треда в соцсетях.

«Девушка, подающая надежды» – отличный пример массового кино, которое берет на себя образовательно-воспитательные функции спасения людей из первобытности. Осознанный мейнстрим – от сериала о подростках «Сексуальное просвещение» до брачной мелодрамы «Малкольм и Мари» – сейчас, кажется, в первую очередь занят перевоспитанием аудитории через проговаривание и повторение. Так фильмы перестают быть собственно фильмами и перенимают подход ангажированных медиа: в декларативной форме и на простейших примерах донести политическое послание, чтобы аудитория быстро и однозначно усвоила полезную информацию. Именно так беднеют киноязык, сценарный спектр и актерский диапазон, а продукт культуры превращается в корпоративный тренинг, привязанный к теме года и облаку актуальных тегов. ◆

Александр Беляев

ДУША ПРОСИТ ДЖАЗА

«Душа»
Soul
Авторы сценария Пит Доктер, Майк Джонс, Кемп Пауэрс
Режиссеры Пит Доктер, Кемп Пауэрс
Операторы Мэтт Оспбёри, Иэн Мегиббен
Художники Стив Пилчер, Пауль Абадилья, Бёрт Берри, Тим Эватт
Композиторы Трент Резнор, Аттикус Росс
Роли озвучили: Джейми Фокс, Тина Фей, Грэм Нортон, Рейчел Хаус, Анджела Бассетт, Алиси Брага, Ричард Айоади, Филисия Рашад, Доннел Роулингс, Амир-Халиб Томпсон и другие
Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures
США
2020

«Душа» – Soul – Пита Доктера и Кемпа Пауэрса, конечно, фильм не собственно о музыкальном жанре соул, а о выборе жизненного пути. Но музыка в нем – один из главных героев. Более того, именно джаз создает необходимый контекст и психологические мотивации.

Герой «Души» – средних лет афроамериканец, учитель музыки, пианист по имени Джо Гарднер. Типичный неудачник, он хочет играть свою музыку, быть профессиональным музыкантом, но по факту только перебивается случайными заработками. Завязка фильма: ему предлагают штатное место педагога в школе, где он «дрессирует» школьный оркестр, какофоническая музыка которого и звучит на начальных титрах. Дно? Или хоть что-то? Мама героя – единственный член его семьи – считает, что наконец-то нечто положительное в жизни произошло и дорогостоящее музыкальное образование начнет все-таки отбиваться. Покойный отец героя сам был джазменом, но, так сказать, со спонсорской поддержкой со стороны мамы, виртуозной портнихи и хозяйки маленького ателье. Так сходятся два нишевых бизнеса – сарториальный и джазовый. Про профессии и выбор пути – это важно. Да, так вот: Джо вроде и рад предложению, но как-то сомневается… Что-то тут не то. Счета просят оплаты (в Штатах школьный

учитель – это нормальный средний класс), душа – джаза. Мнущийся Джо соглашается с мамой – «д-дааа, буду работать в школе» – и тут получает звонок на мобильный: его бывший ученик, ныне барабанщик, ищет для своего коллектива пианиста. На пару вечеров, а там как пойдет. Коллектив – квартет альт-саксофонистки по имени Доротея Уильямс, во вселенной мультяшного Нью-Йорка это культовое явление и уникальный шанс: концерты плюс свобода творчества. Элита современного джаза. Джо проходит прослушивание, крутая Доротея его игру милостиво одобряет. Теперь есть ради чего жить. Но через четверть часа Джо погибает по нелепой случайности. Остальной фильм – то, как упертый джазмен пытается вернуться на землю грешную, чтобы сыграть этот самый концерт.

Вопрос: при чем здесь джаз? Сколько таких историй о несбывшихся надеждах, пропущенных шансах, загубленных талантах… Во-первых, джаз – сам по себе знак и мощный символ. Без него, «классической музыки Америки» (по определению Дюка Эллингтона), философии фильма «Душа» никуда не деться. С классическим скрипачом или балериной это был бы совсем другой фильм. Поэтому именно джаз тут нужно было «слабать» на «отлично». Причем настоящий, талантливый, не милый ретрокич и не регармонизированную попсу в духе радио Jazz или Relax FM.

Саундтрек «Души» – инфоповод в музыкальном мире. Его неджазовой частью занимался Трент Резнор, лидер индастриал-группы Nine Inch Nails и продюсер первых скандальных записей Мэрилина Мэнсона. То есть гениальный продюсер и по качеству, и по коммерческим результатам. У Резнора тут был соратник по имени Аттикус Росс, бывший участник тех же Nine Inch Nails; коллеги уже успешно работали вместе в кино, получив ни много ни мало «Оскар» за «Социальную сеть» десять лет назад. В 2013-м Резнор и Росс были награждены «Грэмми» за саундтрек «Девушки с татуировкой дракона». Созданные ими неджазовые композиции «Души» пестры и эклектичны, от продолжительных модальных конструкций в духе Арво Пярта до эмбиента, от понятной медитативности до киношной бравурности в духе Ханса Циммера. Редкий случай, когда в музыкальном фильме не музыку надо объяснять, а музыка объясняет. Вот, скажем, плывет по небу корабль с душами, с психоделическими фракталами на парусах, с пацификом на носу, хипповский дизайн. За кадром звучит нечто бобдилановское, и сразу всплывает забавное подозрение: про психоактивные вещества, что ли? Все сделано тонко, на грани, как, собственно, у группы Nine Inch Nails, в которой оглушительная тишина и немузыкальный грохот образуют удивительную надмирную гармонию. Озвучить мир, где живут души до переселения на Землю, – кому еще такое можно было бы поручить?

С джазовой частью все несколько по-другому. В сценах, где музицирует Джо, джаз как бы сам персонаж. За героя играет и частично его «играет» знаменитый американский джазмен молодого поколения

по имени Джон Батист. Определенное внешнее сходство есть: Variety намекал, что длинные проворные пальцы Джо в прямом смысле срисованы с рук Батиста. Батист – универсальный профи и мастер, известный за пределами джазового гетто. Играл, помимо прочего, с попзвездами первой величины, выступал в популярной телепрограмме «Позднее шоу со Стивеном Кольбером». В общем, для джазового фильма для неджазовой аудитории, каковым и представляется «Душа», Батист лучший кандидат.

Скажем честно, во всех популярных околоджазовых лентах собственно эта музыка, мягко говоря, странновата. Обычно это или нарезка архивных записей, как в байопиках, или стилизация, или вообще регармонизированные, состаренные до ретро поп-рок-песни. А джаз

«Душа», режиссеры Пит Доктер, Кемп Пауэрс

ведь не ретро, а живой жанр. Но то, насколько он живой и разный, знают только два процента населения – это официальная статистика. Два процента слушают джаз вообще, а современный – еще какие-то проценты. То есть Джо, его друзья-музыканты и автор этих строк – маргиналы от маргиналов, меньшинство среди меньшинств.

Возникает, помимо прочего, когнитивная проблема. Даже если наслушанный зритель отличит игру хорошую от неважнецкой, то как ему за полминуты дать понять, что вот здесь, в этих кадрах, герой играет не просто хорошо, а талантливо или даже гениально? Что у него есть всё для успешной карьеры и нужен только шанс? Трудная задача – показать музыкальную одаренность, если герой вымышленный и прототип не просматривается. А тут он еще и мультяшный. Причем, когда герой, скажем, классический пианист, тут все просто: бегающие по клавиатуре пальцы, склоненная над ней вихрастая башка, взлетающая челка, градинки пота ударяют в черные и белые клавиши. Рокер сыграет Highway to Hell или огненное соло, как Марти

Макфлай, герой-эстрадник споет проникновенно My Way голосом Фрэнка Синатры – и все понятно. А у джазменов? Закатывания глаз и раздувание щек а-ля Диззи Гиллеспи. Или вот кровь на барабанных палочках от порванных мозолей – в приснопамятной «Одержимости» был такой прием. Запрещенный.

Обычно для «отраслевых» фильмов с неточной фактурой и надуманными проблемами применяется беспроигрышный вроде бы аргумент: это-де фильм/спектакль не о джазе/блюзе/бейсболе, а о людях. Вроде бы справедливо, но что такое люди без занятий, без профессий? Через что они тогда выражаются, кто они, так сказать, по жизни-то, по земной, посюсторонней? «Душа» как раз об этом – тело дает физические ощущения, они влияют на душу. Это чудо, и если понимать

«Душа»

его как таковое, то можно наслаждаться даже треугольником пиццы из уличного ресторана как божественным нектаром. Что с удивлением выясняет для себя циничная Душа 22, сотни тысяч лет «косившая» от переселения на Землю из Мира До. «Может, мое призвание – гениально гулять?» – простецки рассуждает она, сумевшая на своем веку взбесить всех великих философов.

Так вот, собственно, в джазе главное – самовыражение через импровизацию. Импровизацию надо уметь слушать и вкушать. Там главное не скорость и пресловутые правильные ноты (кто их знает, какие правильные – партитуры-то нет), а мышление. И чувство.

Наслушанному зрителю сразу понятно, что Джо очень хороший джазмен. Современный. Образованный. Впитавший всю культуру фортепианного джаза. На полу его квартиры валяется пластинка Телониуса Монка – но вот как раз «кривоватого» и гармонически сложного Монка я не услышал. Услышал тонкость Маккоя Тайнера, фонтан эмоций Дейва Брубека, медитативность Кита Джаррета. А чтоб проверить

свои ощущения, обратился за комментарием к музыканту, который в русской версии озвучивал барабанщика (персонаж срисован со знаменитого музыканта по имени Амир «Куэстлав» Томпсон из джаз-хип-хоп-группы The Roots). Это знаменитый наш трубач Вадим Эйленкриг. «Джо самый настоящий джазмен, – утверждает Эйленкриг. – Какой у него стиль? Мне кажется, что создатели фильма попросили <автора музыки> играть не только для джазфанов и Америки, а чтоб он сыграл «собирательным» мелодическим языком джаза, и так, чтоб было безумно красиво. Как мне кажется, это удалось».

Как профессиональный музыкант и солист-импровизатор Эйленкриг находит состояние Джо психологически достоверным: «Я считаю, что с точки зрения музыки это безумно круто: моменты погружения <героя> в импровизацию правда очень интересно сделаны! Дело в том, что у каждого музыканта во время импровизации возникают свои ассоциации, они у всех разные, и самое большое счастье, когда во время импровизации оказываешься не здесь, а в каком-то другом месте… в своем астрале».

Поворотная сцена фильма – концерт в клубе, на который Джо в прямом смысле вырвался с того света. Кто ходит на джазовые концерты, тот понимает, насколько там важны атмосфера, настроенность, наслушанность. Контекст. Не просто сидишь и ждешь пива и ударного хита на бис, какого-нибудь очередного «Каравана» или Take Five. Вот у зрителей должно сложиться именно такое ощущение – полного «живаго» и того, что концерт группы этой самой саксофонистки Доротеи Уильямс (не пародия ли на певицу Кассандру Уилсон?) был просто огонь, а Джо наш, простите сленг, «отжег». Так и получилось. Как и положено джазменам живым, не нарисованным. ◆

Нина Спутницкая

ВНИЗ

Новая работа революционеров из Pixar – не детский фильм; в нем нет рыб и насекомых, очаровательных старичков и пляшущих скелетов, эластичных супергероев и игрушек почтенного возраста, а критика социальной модели доходит до предела и порой граничит с апологией одномерности. «Душа» – самая непростая картина Pixar, после которой мир коммерческой анимации уже не будет прежним.

Наверное, для детища Стива Джобса, выкупившего неприметное, но перспективное компьютерное подразделение Lucasfilm у Джорджа Лукаса, тема маргиналов навсегда останется приоритетной, так же как девиз придумывать и исполнять задуманное в рамках обыденного. Во всяком случае, Pixar упорно и с удовольствием поддерживает образ маргинальной студии даже после того, как ее выкупил Walt Disney, в первую очередь с помощью героев, которых создает компания «неудачников»: неутомимые персонажи-изгои неизменно путешествуют, рискуют и умеют влюбляться в мир, даже такой умопомрачительный, в котором находят место клуб дружелюбных анонимных хищников и дирижабли ученых-браконьеров, говорящие собаки и саранча.

«Душа» имела все шансы заполнить кинотеатры в минувший праздничный сезон, но, учитывая пандемию, Disney решил устроить премьеру нового полнометражного фильма студии Pixar на исходе 2020 года на своей платформе Disney+, дав тем самым всему миру возможность пережить историю возвращения к жизни чернокожего учителя музыки как интимное переживание в ситуации самоизоляции.

В экспериментальных короткометражках Pixar изучены текстуры и субстанции, отработаны движения и типажи. Проблему реалистической передачи света

и тени, тоновых отношений в компьютерной анимации решал уже знаменитый демо-ролик о диалоге ламп родителя и ребенка «Люксо-младший», хорошо знакомый поколению 35+ по заставке передачи «Детский час» (яркий пример плагиата ранних 1990-х). Параллельно лаконичный мир засверкал всеми красками в полном метре. Революция в плане цвета, революция в плане персонажей; Pixar не случайно становится источником вдохновения для сценаристов, художников мультимедиа, специалистов компьютерной графики и бизнес-коучеров. Биографы компании наперебой обещают раскрыть секреты корпоративной культуры и историю успеха, похожую на сказку о трудолюбивой Белоснежке, в которой трикстер наконец стал полноправным героем.

«Душа», режиссеры Пит Доктер, Кемп Пауэрс

Мир геометрических предметов и его идеология, отвергаемые критиками общества потребления, оказался выразительным даже в своей одномерности. Pixar составил емкую, но исправно работающую энциклопедию характеров, на фоне которых Disney без осложнений пережил свой колониальный и феминистский поворот. Аладдин, Тарзан, Мулан, Лило и Стич и, наконец, «Планета сокровищ» и «Братец медвежонок» – влияние Pixar здесь косвенно, но вряд ли оно не ощутимо.

Первый триумф компании – «История игрушек» (1995) – состоялся после грандиозного шествия по экранам «Короля Льва»: команда винтажных кукол вдруг опровергла законы наследования от отца к сыну и, став апологией маленького человека, покорила сердца взрослой аудитории. Надо отдать должное Disney: рекламная кампания дебюта была мощной и агрессивной. Чего стоили недвусмысленные надписи на билбордах, на которых ковбой Вуди стращал: «Не дергай мою веревочку!», а пластиковый динозавр предупреждал: «Я нервный Рекс».

Вскоре настольная лампа прописалась по соседству со сказочным дворцом, а торжество обыденности Pixar спасло анимационного гиганта от имажинерии, о которой возвестил Жан Бодрийяр. Мир их фильмов не делился на взрослое и детское, а просто менял представление о профанном. Перефразируя знаменитого француза, можно сказать, что Pixar позволяет зрителям ввести самих себя в заблуждение относительно собственной «реальной человечности». Мастера студии перенесли чудо в повседневность, отказались от идеи пресловутой рукотворности рисованной анимации, привили вкус к трехмерности и объему, переосмыслив природу игрового кино, его панорамы, ракурсы, светопись. Их герои флиртуют и теряют близких, упиваются своей неловкостью и принимают смерть.

В год пандемии Pixar наконец снова удалось удивить аудиторию после сентиментального, ровного, сугубо феминистского, но лишенного былого задора «Вперед». «Душа» доказала, что Pixar не стесняется говорить о людях, более того, его человеческие персонажи оказались милее и приятнее обитателей иного мира, а холодное предсказуемое запределье куда страшнее стилизованного аппетитного мегаполиса, в котором авторам удалось уловить и передать запахи загазованных улиц и сырость городского подземелья.

Мотив смерти эволюционировал у Pixar стремительно: мать и 399 братьев героя в ленте «В поисках Немо» погибали еще до его рождения, ушедшая в небытие история любви в «Вверх» превращалась в изысканный и вдохновляющий фильм-скрапбук, в «Тайне Коко» посещение мира мертвых встраивалось в традиционную структуру волшебной сказки и служило инициации подростка, а эльфы из «Вперед» на двадцать четыре часа вызволяли отца из небытия, чтобы пережить утрату и принять отчима. До этого смерть была исходным событием, чем-то самим собой разумеющимся, что лишь задевает плечом главных героев Pixar, которые как будто научились ее приручать. Однако разница между «Тайной…» и «Душой» не только в паспортах героев. Афроамериканцу средних лет, убежденному, что джаз – главный вклад черных в американскую культуру, нужна, как минимум, вечность. В хитро выстроенном пространстве фильма, больше похожем на 8-битную компьютерную игру, авторам удалось прийти к компромиссу: не жизнь вечная во Христе, но метемпсихоз то ли с платониками, то ли с теософами. Как обычно у Pixar, и в «Душе» смерть оказалась обратимой, а на первый план вышла идея наставничества.

Уже в интро главный герой, преподаватель музыки Джо Гарднер (озвучание: Джейми Фокс), получает в один день приглашение в штат школы и возможность осуществить свою мечту – играть в лучшем джазовом клубе Нью-Йорка. Он падает в открытый люк и оказывается на том свете – в Мире После, путь к которому представляется постановщиками в духе траволатора мегамолла, идущего все вверх да вверх, а души на нем напоминают осоловелых под конец уикенда покупателей. Но стремление Джо к жизни столь велико, что он готов пристроиться

наставником в фантастическое место, где юные души шлифуют свою индивидуальность, характер и специфику перед отправкой на Землю. В этой чистилищной зоне, известной как Мир До, он объединяется с озорной и остроумной Душой 22 (озвучание: Тина Фей), которой уже несколько столетий удается избежать вочеловечения.

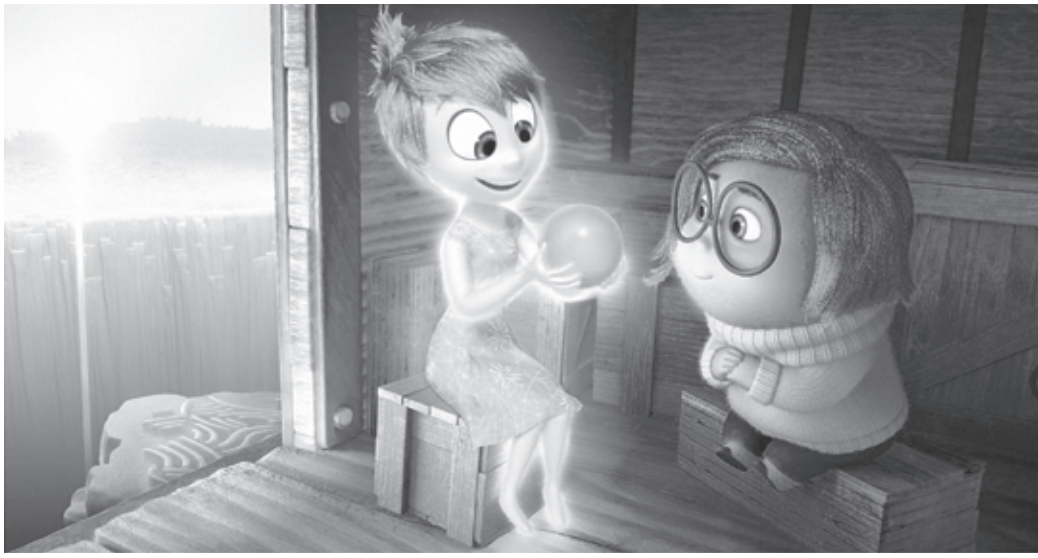
Предпочитая оставаться «теоретическим образом», Душа 22 отвергла доводы тысячи наставников, в числе которых Мария-Антуанетта, Коперник, Юнг, мать Тереза, Ганди, Оруэлл, Эйнштейн и Линкольн. Отдельного внимания заслуживает сам этот список. Череда великих имен напоминает об остаточных знаниях, которые осели где-то в среднестатистическом сознании, и даже тлен и геенна огненная не выбьют их оттуда. Но Юнг оказался здесь по причинам более изящным, как ни к чему не обязывающий намек: может быть, все путешествие Джо происходит лишь в его бессознательном, которое открывается во сне, коме или клинической смерти.

Блуждания по миру предков в «Душе» заменены холодным прозябанием на поляне и в лектории Мира До, где роль ангелов исполняют плоские контурные наставники, именуемые Джерри и напоминающие огромные проволочные поделки, а воспитательный процесс заменен регулярным семинаром, похожим на шоу знакомств. Доверившись хиппи-гуру, путешествующему по астральным просторам в традициях роуд-муви и приглядывающему за заблудшими душами, Джо и его подопечная оказываются в Нью-Йорке и проживают в общем-то ничем не примечательный «день сурка», после которого воодушевленная телесным опытом и простым счастьем общения Душа 22 решается обрести тело. Однако интрига осложняется тем, что для Джо возврат к жизни невозможен, ибо до него добирается коварный приземистый счетовод и карьерист Терри (озвучание: Рейчел Хаус), исполняющий обязанности смерти. Именно он призывает Гарднера в Мир После. Уже на том свете Джо удается вдохновить малый коллектив воспитателей и обойти бюрократов.

Успех и многоадресность постановки необъяснима без хотя бы краткого экскурса в творческую биографию автора – режиссера и сценариста «Души», уроженца Миннесоты Пита Доктера, вундеркинда Pixar, который работает в компании с двадцатиоднолетнего возраста. В двадцать семь он получил известность как сценарист «Истории игрушек» и аниматор его героя Базза Лайтера. Эстетическим ориентиром для молодого дарования был и Хаяо Миядзаки: Доктеру посчастливилось поработать над английской версией «Ходячего замка», который, безусловно, подарил ему мотив для собственной постановки о летающем по хотению героя домике. Его вторая полнометражная режиссерская работа – «Вверх» (2009) – была удостоена показа на открытии Каннского фестиваля и получила «Оскар» в категории «Лучший анимационный полнометражный фильм года». Доктер стал достойным продолжателем Джона Лассетера, возвестившего о человеческой природе подручных атрибутов и об идее совместимости несовместимого,

подсказанной ему братом, известным дизайнером мебели. Однако у Пита особое отношение не к предметам – к людям. Неподдельный интерес к человеку он проявил уже в «Корпорации монстров» (2001). И если Лассетер, пусть и шутя, подчеркивал в детях монструозное начало, его ученик доверил девочке роль спасителя.

Апофеозом интереса Доктера к ребенку стал самый большой до недавнего времени проект аниматора – оскароносная «Головоломка» (2015), которая иллюстрировала тайны человеческого мозга, следя за эмоциями ребенка в интерьерах антиутопии. Великое у Доктера попадает в игровое измерение, обрастая узнаваемыми деталями. Необходимость воспитать, наставить, услышать Другого определила фокус «Души». Ибо Джо Гарднер обладает редким чутьем на уникальные души, которое когда-то позволило Джобсу обратить внимание на одну из сотен компаний залива Сан-Франциско, занимающуюся компьютерной графикой.



«Головоломка», режиссер Пит Доктер

Впервые центральным персонажем Pixar стал афроамериканец. Безусловно, трогательны эпизоды в усеянной катушками мастерской острой на язык, энергичной, харизматичной и бесконечно одинокой матери, как и в парикмахерской – владении несостоявшегося врача, грустного громилы-цирюльника. Джо благодаря Душе 22 понимает, что недостаточно слушал других.

Документальный регистр образа осеннего Нью-Йорка создается благодаря нарративу игрового кино: забитый машинами и людьми, он очаровывает уютными уголками. Обращает на себя внимание почти полное отсутствие гаджетов и аллюзии на растиражированный в голливудских шлягерах типа «Завтрака у Тиффани» киногород. На стенах красуются конверты винила в стиле Blue Note, напоминающие легендарные работы Фрэнсиса Вольфа. В «Душе» пиксаровцы растворили свое восхищение

былыми временами в изящной стилизации города и времени, которого уже нет. Джаз, шляпа и очки – клише угловатого американца-шестидесятника – выделяют Джо и в череде неоновых пузатых и пушистых душ.

Критика авторов прямолинейна: все в Мире До поддается строгому учету и подгонке под стандарт. Отсутствие пресловутой искры важнее остроумия, редких коммуникативных навыков и философского размаха размышлений Души 22, пленившего чернокожих посетителей парикмахерской. Ее отчаянный вопль: «Вы не можете раздавить душу здесь! Для этого и существует жизнь на Земле» – прощает фильму череду нестыковок и аляповатые решения: грешным делом начинает казаться, что все диалоги, которые происходят на краю бездны, выверены под случайный поворот Земли к героям Северной Америки.

«Тайна Коко», режиссеры Ли Анкрич, Эдриан Молина

В «Душе» реализуется интересная пространственная модель. Хронотоп построен довольно необычно для католическо-протестантской аудитории. Здесь можно обнаружить отсылки и к экзотическим обрядам негритянской культуры. Однако идея, транслируемая в фильме, лучше сопрягается с классической моделью Древней Греции. Души 22 и Джо совершают круговорот, прыгая с края Запределья на Землю. При этом интересна топография этого места: Бездна представляет собой огромное круговое пространство, напоминающее описанную в диалоге «Федр» модель перемещения душ. Душа, писал Платон, подобна вознице, управляющему колесницей, в которую запряжены два коня. Один конь тянет к добру, подальше от края бездны, другой ко злу, к краю бездны, и колесница обречена упасть с обрыва. Пока же колесница не упала, возница имеет возможность созерцать бессмертные эйдосы.

Создатели фильма в понятных для широкой аудитории терминах изложили старую платоновскую идею (которую затем через работы

алхимиков Нового времени заимствовал и Юнг): юные души содержатся в спецприемнике, им ведется строгий учет, и прозябание Души 22 подобно передвижению ребенка между приемными семьями, обеспеченное социальными службами. Платону сложный образ понадобился для того, чтобы объяснить: ни души, ни люди не равны между собой, ибо каждая душа способна вспомнить разный объем того, что видела в запредельном мире, а потому падение души с обрыва есть ужасная внутренняя травма. Естественно, для фильма компании Disney подобная модель была бы абсолютно неприемлемой. Сработало безотказное оружие Pixar – ирония. Передача призвания, искры, организована как передача пропуска, который обеспечивает доступ души к телу и напоминает передачу социальной чипированной карты старушки рядовому нерадивому школьнику, который вздумал сэкономить на проезде. Ну а если бабушка наивный романтик и не в курсе корыстных замыслов, так и вообще замечательно. При этом заветное место жизни и связывающая с ним карточка не случайно напоминают даже не планету людей, а заветный мячик из «Люксо-младшего», который был благополучно отвоеван юнцом.

«Душе» предречено остаться если не революционным, то важным и чуть ли не пророческим фильмом года пандемии, этапной картиной в биографии студии и весьма заметной в череде голливудского семейного кино о путешествиях душ и человеческом предназначении – от «Этой замечательной жизни» (1947) до «Защищая свою жизнь» (1991) или «Ангела-хранителя» (2001). Казалось, Голливуд давно изъездил вдоль и поперек тему застрявшего между адом и раем гражданина США («Привидение», 1990; «Между небом и землей», 2005; «Милые кости», 2009), как и истории сверхъестественных сущностей – ангельский сонм также не прочь получить хотя бы грин-карту («Ангелы у кромки поля», 1951; «Майкл», 1996; «Город ангелов», 1998). Но вновь отдадим должное иронии пиксаровцев: осень в Нью-Йорке – с ее запахами, цветом, фактурой и сладостными аллюзиями на большое кино – иерархически стоит много выше царства небесного, прибежища примитивного и угрюмого счетовода. ◆

Александр Зайцев

БЛЮЗ ШИРОКОГО ПРОКАТА

Корневая американская музыка и голливудский мейнстрим

«Ма Рейни: Мать блюза»
Ma Rainey's Black Bottom
По пьесе Огаста Уилсона
Авторы сценария Рубен Сантьяго-Хадсон, Огаст Уилсон
Режиссер Джордж Вулф
Оператор Тобиас Шлиссер
Художник Марк Рикер
Композитор Бренфорд Марсалис
В ролях: Виола Дэвис, Чедвик Боузман, Колман Доминго, Глинн Тёрмен, Майкл Поттс, Джереми Шамос, Джонатан Койн, Тейлор Пейдж, Дусан Браун, Джошуа Харто и другие
Netflix
США
2020

Выпущенный Netflix фильм «Ма Рейни: Мать блюза» рассказывает об одном – и не самом удачном – дне из жизни черных музыкантов в Чикаго 1920-х годов. Он продолжает линию кинопроектов, связанных с афроамериканской музыкой начала XX века, таких как «В блюзе только Бесси» (Bessie; 2015), байопик о блюзовой певице Бесси Смит, или «Дьявол на перекрестке» (2019), документальное исследование о легенде блюза гитаристе Роберте Джонсоне. Название «Ма Рейни: Мать блюза» вводит зрителя в некоторое заблуждение: может показаться, что перед нами очередной байопик о легендарном музыканте, как «Рэй» (2004) о Рэе Чарльзе или «Джеймс Браун: Путь наверх» (2014). Однако Ма Рейни – не главный персонаж картины. В центре истории амбициозный и неуравновешенный молодой трубач Леви Грин из ее коллектива: последняя роль безвременно ушедшего Чедвика Боузмана. Действие большей части картины происходит в подвальной комнате для репетиций, где герои спорят обо всем на свете – от обуви до расизма, богоборчества и продажи души дьяволу. Поставленный по пьесе Огаста Уилсона, написанной сорок лет назад, и мало в чем отходящий от ее текста фильм Джорджа Вулфа довольно театрален.

В его центре события вековой давности, и, несмотря на это, перед нами важное событие эпохи Black Lives Matter.

В оригинале фильм называется Ma Rainey's Black Bottom, в честь песни, которую его герои долго и не без скандалов репетируют и записывают. Ма Рейни, по Вулфу, – властная, нахальная, своенравная, стареющая паханша в блестящем исполнении Виолы Дэвис. Примерно такой же, но в более мягких красках ее изобразила актриса Мо'Ник в «Бесси».

Гертруда Ма Рейни носила почетное прозвище Мать блюза, а ее современник и автор знаменитого St. Louis Blues джазовый композитор Уильям Хэнди называл себя Отцом блюза. В действительности эти артисты были популяризаторами и трансформаторами, а вовсе не родителями жанра, возникшего без их участия в конце XIX века в долинах рек Миссисипи и Миссури. Но именно Хэнди и Рейни втиснули аскетичный, но привольный сельский блюз в рамки доходчивой эстрадной песни. Обработка принесла блюзу известность: его изначальная форма была не столь понятна широкой аудитории, особенно белой. В результате аутентичный гитарный блюз дельты Миссисипи долгое время оставался своего рода бедным родственником блюза эстрадного, хорошо оркестрованного, – грязноватым, простоватым и деревенским. Многие афроамериканцы, особенно жители городов Севера, никогда не слышали аутентичного южного блюза, и само это слово значило для них не более чем стиль легкой популярной песни. Не случайно белая аудитория поначалу часто путала термины «джаз» и «блюз»: эти новые в начале XX века слова означали новую черную музыку, в тонкости никто особо не вдавался.

«Ма Рейни: Мать блюза» заканчивается сценой, которой нет в оригинальной пьесе: оркестр, состоящий из белых музыкантов, записывает песню, сочиненную мятежным трубачом Леви. Незадолго до этого хозяин студии, белый человек, огорошил автора, заявив ему, что песня никуда не годится, и выкупил ее за бесценок, как бы делая Леви большое одолжение. Этот эпизод символичен: черные музыканты первой половины XX века жаловались, что белые крадут плоды их творчества – чаще это происходило не так прямо, как показано в фильме, а опосредованно. Белому американскому большинству очень нравился джаз, но оно было более склонно принимать его в исполнении белых же музыкантов. То же самое происходило и с музыкой в голливудском кино.

«Певец джаза» (1927) Алана Кросленда был первым полнометражным звуковым фильмом. В нем еще присутствовали субтитры, но публику потрясало новшество: синхронизированная звуковая дорожка, позволявшая изображать музыкальные номера и даже часть диалогов. Конечно, это была сенсация, но в контексте нашего рассказа важны два других момента: в названии фильма использовалось модное слово «джаз» и при этом в картине не было ни одного афроамериканца. То же самое можно сказать о «Короле джаза» (1930) с Полом Уайтменом. Или взять, к примеру, сразу три популярнейших фильма, вышедших

десятилетием позже, в 1941 году: «Рождение блюза» с Бингом Кросби, «Блюз в ночи» с Прицциллой Лейн и «Серенада солнечной долины» с Соней Хени и оркестром Гленна Миллера. Несмотря на слова «блюз» в названии и «джаз» в саундтреке, то были фильмы о белых американцах. Хотя – уже прогресс – несколько черных музыкантов все-таки попали в эпизоды.

В «Певце джаза», впрочем, и джаза-то по большому счету не было. Герой фильма Джейки Рабинович исполнял скорее романтические баллады, но даже они казались его отцу, патриарху еврейского семейства, недопустимыми. Джейки выступал на сцене грубо загримированным под черного. Этот прием назывался блэкфейс и использовался с XIX века в так называемых театрах менестрелей – бродячих труппах, разыгрывавших комические сценки из жизни черных южан. Хотя среди менестрелей были и афроамериканцы, представления в целом имели комически-унизительный характер. Блэкфейс использовал и Дэвид Гриффит в своем скандальном фильме «Рождение нации» (1915). Однако в «Певце джаза» грим создает не ёрнический, а драматический эффект: отвергнутый отцом еврейский юноша ищет новую идентичность. Тем не менее факт остается фактом: хитом проката в 1927 году в США стал фильм о джазе без участия черных артистов и даже, в общем-то, без джаза.

Долгое время расовые предубеждения были переплетены с холодным коммерческим расчетом: фильм с черным актером в главной роли по голливудским меркам был бесперспективным. Это привело к появлению так называемых расовых фильмов (race films), которые снимались черными кинематографистами и были ориентированы на черную аудиторию. Патриархом расового кино стал Оскар Мишо, писатель, издатель и режиссер, с 1919 года выпустивший сорок четыре фильма. В его картине «Тело и душа» (1925) дебютировал Пол Робсон, певец и будущий большой друг СССР. Но в ней он еще не пел.

Впервые аутентичная черная музыка прозвучала именно в расовом кино: в короткометражных фильмах 1929 года режиссера Дадли Мёрфи «Черный и загорелый» и «Блюз Сент-Луиса» можно было увидеть выступления Дюка Эллингтона и Бесси Смит соответственно. Одной из крупнейших расовых лент стала музыкальная драма «Рай в Гарлеме» (1939) со звездой черного кино Фрэнком Уилсоном в главной роли. Что касается Пола Робсона, то его пение можно услышать в экранизации популярного мюзикла «Плавучий театр» (1936), где он играл роль портового рабочего Джо. И хотя Ol Man River была написана белыми авторами Джеромом Керном и Оскаром Хаммерстаймом, они удачно стилизовали ее под традиционную афроамериканскую песню. «Плавучий театр» был уже не нишевым кино, а популярным фильмом, шедшим в широком прокате. Среди прочего он касался темы расовой сегрегации.

Черному джазу в Голливуде везло больше, чем блюзу. К 1943 году две крупные студии, 20th Century Fox и MGM, решились на довольно смелый для своего времени эксперимент, выпустив два мюзикла

«Ма Рейни: Мать блюза», режиссер Джордж Вулф

с афроамериканцами в ведущих ролях: «Дождливую погоду» с Биллом Робинсоном и Кэбом Кэллоуэем и «Хижину на небесах» с Этель Уотерс и Эдди Андерсоном. Эксперимент особого развития не получил, и черные артисты продолжали сниматься в фильмах в ролях второго плана, как, например, Луи Армстронг и Билли Холидей в «Новом Орлеане» (1947). Даже во времена максимальной популярности джаза, в 1940–1950-х, когда в лучших клубах и на мировых фестивалях выступали Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Чарли Мингус, Майлз Дэвис, Голливуд словно специально в пику этой моде снимал байопики о белых музыкантах: «Трубача» (1950) с Кирком Дугласом в роли Бикса Байдербека; получившую «Оскар» «Историю Гленна Миллера» (1954), «Историю Бенни Гудмена» (1956), «Историю Джина Крупы» (1959) и так далее.

В этом бурном потоке одной из первых больших черных картин стал «Блюз Сент-Луиса» (1958; не путать с фильмом 1929 года). В нем сыграли знаменитые джазовые и блюзовые артисты: Нэт Кинг Коул, Элла Фицджеральд, Махалия Джексон и другие. И это было уже не нишевое расовое кино, а продукция Paramount Pictures. «Парижский блюз» (1961) Мартина Ритта, в котором черная звезда Сидни Пуатье и белая звезда Пол Ньюман играли друзей-джазменов, вышел в разгар борьбы за равные права для афроамериканцев в США. Герой Пуатье, саксофонист Эдди Кук, уехал от американского расизма во Францию, но встреченные им в Париже соотечественницы пытаются убедить музыканта вернуться на родину и присоединиться к гражданскому движению. Музыку к картине написал Дюк Эллингтон, а в эпизодах можно увидеть Луи Армстронга.

Однако должно было пройти еще почти три десятка лет, чтобы серьезные фильмы о джазе стали обычным явлением: «Полночный джаз» (1986) Бертрана Тавернье с саксофонистом Декстером Гордоном,

«Ма Рейни: Мать блюза»

«Птица» (1988) Клинта Иствуда о Чарли Паркере, «Блюз о лучшей жизни» (1990) Спайка Ли и другие. Дождался своего звездного часа и «бедный родственник» блюз, причем произошло это довольно неожиданным для черных американцев образом. Докапываясь до корней модного в то время рок-н-ролла, любознательные британские юноши в один прекрасный день открыли для себя Мадди Уотерса, Вилли Диксона, Хаулина Вулфа, а затем и их предшественников: Роберта Джонсона, Блайнда Лемона Джефферсона и других.

Blues Incorporated Алексиса Корнера, а затем The Rolling Stones, The Animals и другие молодые группы стали играть блюз, и в середине 1960-х, во времена музыкального «британского вторжения», приехали с этим блюзом на его родину в Штаты. Почти как в Тулу со своим самоваром, только в той «Туле» никто уже почти не помнил и знать не желал о самоварах. Гитарист The Rolling Stones Кит Ричардс вспоминал, как, приехав в Чикаго посмотреть легендарную студию звукозаписи Chess Records, они увидели в ней своего кумира Мадди Уотерса, который красил потолок. Пожилой блюзмен подрабатывал чем мог, так как в Америке моды на блюз еще не было. «До 1964 года никому не было дела до блюза», – говорил Маршал, сын Леонарда Чесса, основателя того самого лейбла.

Блюзовый бум 1960-х касался прежде всего белой молодежи. Для черной публики эта музыка была уже мало актуальной – чем-то вроде этнографического материала, который с конца 1930-х годов собирал белый энтузиаст фольклора Алан Ломакс. Иными словами, можно сказать, что блюз в то время перестал быть значимой частью черной идентичности. Его место заняли современные стили: соул, ритм-н-блюз, фанк. Они казались и более подходящим саундтреком для энергичной эпохи борьбы за расовое равноправие, чем интровертный и ассоциирующийся с грустью-печалью блюз.

Но тем не менее именно желанием получить более глубокий взгляд на свою расовую и культурную идентичность было вызвано обращение черных интеллектуалов к теме блюза. Одним из первых был Гордон Паркс, писатель и режиссер знаменитого боевика «Шафт» (1971) – одного из главных фильмов эпохи блэксплотейшна, киножанра, воспевавшего подвиги лихих черных героев в криминальном мире. Устав от блэксплотейшна, Паркс обратился к истории и снял в 1976 году байопик «Ледбелли» о легендарном блюзмене Хадди Ледбеттере.

В 1972-м певица Дайана Росс едва не получила «Оскар» за роль Билли Холидей, артистки трагической судьбы, в байопике Сидни Фьюри «Леди поет блюз». Но в целом Голливуд еще не был готов к биографическим картинам о черных музыкантах. Блюз проникает в крупные проекты прежде всего на правах саундтрека. Одним из первых мощных блюзовых саундтреков была работа гитариста Таджа Махала для фильма Мартина Ритта «Саундер» (1972), экранизации одноименного романа Уильяма Армстронга о жизни семьи афроамериканцев-издольщиков в Луизиане в 1933 году. Тадж Махал талантливо имитировал аутентичный сельский блюз и полевые рабочие песни той эпохи.

Хорошими примерами также могут послужить фильмы «Париж, Техас» (1984) Вима Вендерса с музыкой Рая Кудера, «Горячее местечко» (1990) Денниса Хоппера с саундтреком из песен Джона Ли Хукера, Таджа Махала, Роя Роджерса и других блюзменов или «О где же ты, брат» (2000) братьев Коэн, чей саундтрек спродюсировал Ти-Боун Бёрнетт, собравший современные версии различных песен 1930-х годов. С 1980-х блюз уже по-хозяйски входит в голливудский мейнстрим. Хотя нельзя не обратить внимание на то, что и главные герои «Братьев Блюз» (1980), и главный герой «Перекрестка» (1986) – белые люди, пусть и вдохновляющиеся примерами черных классиков.

В 2006 году старый черный блюзмен на месте главного героя уже никого не удивлял. Таков Лазарус Редд в исполнении Сэмюэла Джексона в трагикомедии Крэйга Брюэра «Стон черной змеи». Фильм назван по песне классика блюза Блайнда Лемона Джефферсона, а повествует он о том, как персонаж Джексона лечит героиню Кристины Риччи от нимфомании. В фильме очень много блюза Миссисипи, от старых образцов, таких как Сон Хаус и Джесси Мей Хемфилл, до куда более молодых и модных (на то время) The Black Keys. Заглавную песню Блайнда Лемона поет сам мастер Джексон.

Гитарист-красавец Гэри Кларк Джуниор из молодого поколения блюзменов вместе с ветераном сцены и обладателем пяти «Грэмми» Кебом Мо сыграли в фильме Джона Сейлса «Бар “Медонос”» (2007). Сюжет напоминает «Братьев Блюз»: молодой музыкант спасает от разорения культовый блюзовый клуб. В 2008 году Голливуд снял аж два фильма, связанных с фигурой Леонарда Чесса, продюсера и основателя уже упоминавшегося блюзового лейбла Chess Records: «Кого ты любишь» Джерри Закса и «Кадиллак Рекордс» Дарнелла Мартина. Вторая картина более колоритна. В ней можно видеть образы таких легенд

блюзового жанра, как Вилли Диксон, Хаулин Вулф, Этта Джеймс, Мадди Уоттерс.

Особо стоит упомянуть документальный проект «Блюз, музыкальное путешествие» (2003), спродюсированный классиком американского кино Мартином Скорсезе. В него вошли семь картин, в том числе его собственный фильм об истоках блюза, работы Вима Вендерса о блюзменах Скипе Джеймсе и Блайнде Вилли Джонсоне, Ричарда Пирса о Би Би Кинге и другие. Некоторые критики не преминули подметить, что шесть из семи режиссеров проекта белые. Добавим: как и большинство авторов упомянутых выше игровых картин.

Дело не только в том, что черных режиссеров в Голливуде меньше, чем белых, но и в том, что блюз не был горячей темой для обсуждения в афроамериканском сообществе. Архаичная и слишком уж популярная среди белых людей музыка – что тут, казалось бы, обсуждать? Лишь в последнее время ситуация стала меняться. И Джордж Вулф, режиссер «Ма Рейни…», и Ди Рис, режиссер «Бесси», и Ли Дэниелс, постановщик совсем свежей драмы «Соединенные Штаты против Билли Холидей» (2021), – афроамериканцы. Их обращение к корневой черной музыке – часть процесса выстраивания новой идентичности черных американцев. Сегодня, когда рожденный в черных гетто хип-хоп и многие другие элементы современной афроамериканской культуры стали интернациональными, черные интеллектуалы ищут новые точки опоры. И старый добрый почти забытый блюз оказался одной из них. Он не только основа всех прочих крупных жанров XX и XXI веков, в том числе хип-хопа, но и повод поговорить о важных для афроамериканского сообщества предметах, от пресловутой культурной апроприации до равнодушия черной молодежи к наследию их дедов и прадедов. Как раз то, что обсуждают в репетиционной комнате герои «Ма Рейни…». ◆

Даниил Ляхович

ВОЙНА – ЭТО ДЕНЬГИ, ДЕНЬГИ – ЭТО ВОЙНА

«Пятеро одной крови»
Da 5 Bloods
Авторы сценария Дэнни Билсон, Пол Де Мео, Кевин Уиллмотт, Спайк Ли
Режиссер Спайк Ли
Оператор Ньютон Томас Сигел
Художник Винн Томас
В ролях: Делрой Линдо, Джонатан Мэйджерс, Кларк Питерс, Норм Льюис, Чедвик Боузман, Исайя Уитлок-младший, Жан Рено, Мелани Тьерри, Пол Уолтер Хаузер и другие
40 Acres & A Mule Filmworks, Rahway Road Productions
США
2020

После конвенционального «Черного клановца» (2018), хлесткой пощечины «Рождению нации» (1915) Гриффита, Спайк Ли возвращается к духу эксперимента и проповеди, используя для этого платформу Netflix. Именно там из-за пандемии вышли «Пятеро одной крови». В своей новой картине режиссер страстно и воинственно спорит об американской истории и ее основных мифах со своими белыми коллегами Кубриком и Копполой, тем же Гриффитом и Скорсезе, хитроумно сплетая реальность и миф.

Четверо ветеранов Вьетнама, уже немолодые афроамериканцы и когда-то сослуживцы, возвращаются в места боев прошлого. Цель «братьев по крови» (так они себя называют) – найти и перезахоронить останки погибшего командира (Чедвик Боузман), а заодно забрать закопанный неподалеку чемодан с золотом. Его американцы в конце войны использовали для подкупа вьетнамцев, но переговорщики с обеих сторон погибли, а потому друзья решают присвоить золото в качестве награды за пролитую кровь. Казалось бы, это завязка эталонного голливудского вестерна, но только не у Спайка Ли: наперекор правилам он создает 2,5-часовой фильм-колосс, разламывающий привычные жанры и мифы американской кинотрадиции.

«Пятеро одной крови», режиссер Спайк Ли

Уже первые секунды фильма смазывают, по выражению Маяковского, «карту будня», опрокидывают вроде бы незатейливый сюжет. Перед зрителем нарезка документальных кадров о Вьетнаме. Фрагменты прямо, ломая «четвертую стену», говорят: афроамериканские проповедники выступали против войны, но их голос не был услышан, ведь число афроамериканцев в рядах армии было непропорционально высоким. В то же время начало фильма скорее напоминает коллаж, ведь черно-белые эпизоды чередуются с цветными, снятыми на 16-*мм* пленку, а выступления американских политиков монтируются с интервью Мухаммеда Али и фотографиями чернокожих солдат во Вьетнаме. Тем самым Ли как бы подыгрывает Netflix, использует его телевизионные приемы в пропагандистских и эстетических целях. Сочетание игры с жанрами и стилями, яростной идеологии и иронии режиссера делает фильм многослойным. Как ни парадоксально, он ассоциируется с «американским пирогом» – еще одной эмблемой «белой» мифологии.

Спайк Ли начинает деконструкцию мифов среднего американца (если такой существует) с самой темы. Вьетнам традиционно принадлежит белым – и на экране, и в истории. Забавный факт: изначально фильм должен был снимать Оливер Стоун, режиссер «Взвода» (1986) – одной из ключевых лент для вьетнамского киноканона. Афроамериканец Ли, получив права на разработку темы, закономерно расправляется со сложившимся мифом и формирует новый.

В трактовке режиссера Вьетнам – это индивидуальная и коллективная травма прежде всего чернокожего населения. Белые в мире фильма либо потомки французских колонизаторов, стыдящиеся своих отцов, как Хеди, персонаж Мелани Тьерри, либо чудаковатые жулики, как самодовольный Дерош, герой Жана Рено, над чьей «белизной» Спайк Ли неприкрыто смеется, одевая его в ослепительно белый костюм и кепку с лозунгом в поддержку Трампа.

Облик персонажа Рено – это и наглядная метафора отживающего в Америке времени BLM расового превосходства, и едкая шпилька в сторону «белого» мифа. Режиссер не без удовольствия констатирует: многие десятилетия Америка держалась на чувстве исторической справедливости белых, на их суверенном праве распоряжаться чужими жизнями, капиталами и территориями. Пришло время платить по счетам.

Расплата происходит на нескольких уровнях. Один из них – сюжет путешествия в поисках золота, отсылающий и к классическому вестерну «Сокровища Сьерра Мадре» (1947) Джона Хьюстона, и к мистерии «Агирре, гнев божий» (1974) Вернера Херцога. Вслед за Херцогом Ли забрасывает своих героев в мифическое Эльдорадо – сказочно богатую страну, в которой ощущается близость смерти. Ведь вьетнамский Хошимин (бывший Сайгон) сегодня – сон наяву, воплощение американской мечты о мировом господстве. Город, который полвека назад был полем битвы для нынешних ветеранов, теперь сияет в лучах «Макдоналдса» и KFC. Оказывается, захватить далекую страну куда проще с помощью мировых гигантов фастфуда. Им для этого не требуются многочисленные жертвы и гром орудий, как твиттеру не нужно место в Конгрессе, чтобы заблокировать президента США.

Но так кажется лишь на первый взгляд: благостная картина американского капитализма, способного подчинить себе всех и вся, рушится в «Пятерых одной крови» как карточный домик. Золото в фильме не только символ исторического воздаяния, но еще и проклятие. Его находит сын одного из ветеранов, Пола (Делрой Линдо), во время похода в туалет. Экскременты и золото – одного поля ягоды, а их власть над человеком почти безгранична. Найденные слитки способны как объединить людей в борьбе за чистоту истории, так и разобщить их. Заставить мыслить и действовать, как матерые капиталисты, которые эгоцентрично преследуют свои индивидуальные цели. И от вируса наживы, как и от «короны», не застрахован никто, даже не ставшие своими в Америке «братья по крови».

По всем канонам жанра золото и вправду начинает стравливать авантюрных афроамериканцев друг с другом. Особо острый конфликт, как и полагается в мифологическом путешествии, возникает между отцом и сыном. Для Пола, лидера пятерки и единственного в компании сторонника Трампа, главное – присвоить золото себе, да и его сын Дэвид не прочь отвоевать собственную долю. Вот только семейные распри по поводу клада никак не вяжутся с волей погибшего на войне командира отряда. Герой умершего в 2020-м (горькая ирония жизни) Чедвика Боузмана планировал отдать деньги на помощь всем афроамериканцам, а не оставить их в личном пользовании. Так он стремился подчинить частный интерес общей идее, отвергнуть капиталистический порядок. Однако и самые высокие идеалы со временем превращаются в свою пародию, грустно замечает режиссер. Вернуть запутавшихся в джунглях истории и своих травм ветеранов

на праведный путь могут лишь новое столкновение со смертью, переживание ужаса войны в реальности, а не в воспоминаниях. Поиски золота оборачиваются экзистенциальным кошмаром – все в традициях Херцога. Впрочем, отделить игру ума от настоящей опасности в сегодняшнем цифровом мире непросто.

Не случайно Ли смешивает приемы игрового и документального кино, тасует их, словно карты. Эпизоды в современном Вьетнаме сняты в широкоэкранном формате, а тревожащие Пола воспоминания о войне – на 16-*мм* пленку, частое орудие документалистов. И даже в картинах прошлого ветераны не молодеют – возможно, камень в огород «Ирландца» Скорсезе, где тот использовал компьютерный омолаживающий грим для персонажей Де Ниро и Аль Пачино. Сам Спайк Ли объясняет отказ от такого хода финансовыми причинами: высокий бюджет фильма Скорсезе, недоступный режиссеру-афроамериканцу, позволяет применять новые технологии. Деньги таким образом сеют раздор и между экранными героями, и среди их создателей.

Исследуя границы разных видов кино, Ли буквально расстреливает своей камерой «Апокалипсис сегодня» (1979) – кинематографическую икону Вьетнама[1]. С точки зрения афроамериканцев, эпос Копполы – всего лишь сосуд для гуманистического антивоенного пафоса, в котором на первых ролях – белые, а черные занимают унизительное положение верных слуг, почти стереотипных рабов своих добрых хозяев. Штамп, известный еще со времен «Рождения нации» Гриффита. Ли бесхитростно пародирует знаменитую сцену из «Апокалипсиса…»: сплав отряда по реке под «Полет валькирий». Когда белые возводят себе монументы, это вызывает у черных лишь смех и ярость.

Одной иронией дело не ограничивается, ведь «Пятеро одной крови» еще и фильм о размытых границах. Режиссер заимствует идею Копполы о том, что для рядового американца, не участвующего в войне, Вьетнам не более чем телекартинка. В век тотальной власти экрана приключения ветеранов в азиатских джунглях – сюжет для американского шоу. В своих эстетических поисках шестидесятитрехлетний режиссер идет дальше многих более молодых коллег, снимая многочисленные флэшбэки героев в стиле компьютерной игры. Перестрелки конца 1960-х в мире Спайка Ли напоминают шутер из нулевых, а война – коммерчески успешный продукт, продаваемый не только телезрителям, но и геймерам. «Война – это деньги, деньги – это война», – неустанно повторяет погибший Норман. Эти слова звучат еще актуальнее сегодня, в эру информационных войн. Если для режиссеров Нового Голливуда Вьетнам – монумент коллективной травмы, то у Спайка Ли все как будто проще: документ, античная трагедия и шутер варятся в одном бульоне, не мешая друг другу. Лишь рваный и дробный киноязык, становящийся персонажем фильма, подходит для разговора о современной медиасреде и противоречиях Америки в 2020-м.

Однако герои Спайка Ли отчаянно борются за свою идентичность, не желая становиться медиаобразами. А потому Пол, поначалу

1. Фрэнсис Форд Коппола: «Мой фильм не о Вьетнаме. Он и есть Вьетнам».

«Пятеро одной крови»

комичный в своей грубости и серьезности, становится по ходу фильма едва ли не библейским пророком и чудотворцем. Сначала он спасает своего сына от гибели на минном поле, затем совершает фактически крестную жертву: сознательно идет на смерть от рук вьетнамских бандитов, так же охочих до золота. Те предсказуемо расстреливают ветерана с демонической яростью, сравнимой по своему накалу с финалом «Бонни и Клайда» (1967) Артура Пенна или «Таксиста» (1976) Скорсезе – альфы и омеги Нового Голливуда. И все это «в компании» останков Нормана – метафоры незаживающей памяти и непобедимого духовного лидерства. Идя на свою смерть, Пол цитирует 23-й псалом[2] и в полном соответствии с библейским мифом искупает преступления прошлого. Чем не инверсия «белого» мифа на новый манер?

Так «Пятеро одной крови», которые поначалу кажутся агиткой за движение BLM (в фильме нередко звучат его лозунги, хотя снимался он еще до протестов в Миннеаполисе), на деле оказываются почти притчей об искуплении грехов и примирении с прошлым, а для кого-то и пособием по теории медиа. Дар художника в Спайке Ли опережает горячность публициста. И потому становятся ясны истоки Black Lives Matter: они не в политике Трампа и «левом повороте», даже не в «новой этике». Они в основах американской цивилизации и сложившихся экранных мифах. И победить их можно, только создав новые. ◆

2. «Кто взойдет на гору Господню, или кто станет на святом месте Его? Тот, у которого руки неповинны и сердце чисто, кто не клялся душею своею напрасно и не божился ложно».

Нина Цыркун

BLOWIN’ IN THE WIND

«Одна ночь в Майами»
One Night in Miami
По пьесе Кемпа Пауэрса
Автор сценария Кемп Пауэрс
Режиссер Реджина Кинг
Оператор Тами Рейкер
Художники Пейдж Бакнер, Барри Робинсон
Композитор Теренс Бланшар
В ролях: Кингсли Бен-Адир, Эли Гори, Элдис Ходж, Лесли Одом-младший, Бо Бриджес, Джоакина Калуканго и другие
ABKCO Films, Snoot Entertainment
США
2020

Расхожее уведомление «Основано на реальных событиях», сплошь и рядом предпосылаемое в титрах самым разным фильмам, не стоит принимать слишком серьезно. Практически все, что мы видим в кино или в других искусствах, основано на чем-то реальном – мы просто не можем вообразить ничего, чего бы не существовало в действительности. А дальше дело техники, как распорядиться исходным материалом: скомпоновать, перетасовать, разместить в разных пространствах и временах, масштабировать и т.д. Самые страшные монстры, как и поражающие воображение фантастические технологические аппараты – лишь конструкты из известных деталей. Отсюда и изрядно исхоженный драматургический троп, когда некие реально существовавшие персонажи сводятся вместе, иной раз прибывая из мира иного, чтобы разобраться со своим прошлым. Достаточно вспомнить, например, фильмы советских режиссеров «Красная палатка» Михаила Калатозова или «Четвертый» Александра Столпера. Чаще всего такие картины бывают экранизациями пьес (вспомним фантасмагорическую встречу Ленина, Джойса и Тристана Тцары в Цюрихе в пьесе Тома Стоппарда «Травестии»): проще и эффектнее всего столкнуть

Blowin’ in the Wind – «Ветер ответ принесет» (перевод Григория Кружкова) – известная песня Боба Дилана.

персонажей в некоем замкнутом пространстве лицом к лицу, чтобы некуда было отступить.

«Одна ночь в Майами» в 2013 году появилась как театральная пьеса Кемпа Пауэрса, которую он адаптировал в качестве сценария к режиссерскому дебюту оскароносной (за роль в фильме «Если Бил-стрит могла бы заговорить») актрисы Реджины Кинг. «Одна ночь…» – это про встречу четырех чернокожих знаменитостей, якобы собравшихся в Майами 25 февраля 1964 года за закрытой дверью отеля, отгороженной надежной охраной от жаждущей сенсаций прессы. Специально для киноэкрана сценарист придумал пролог, раздвинул рамки пространства, предоставив каждому из участников выйти за пределы номера и показать себя там, где они сильнее всего или, напротив, терпят провал, унижение, а то и настоящую драму. Трудное объяснение с женой насчет общего политического будущего, холодный прием белой аудитории на дебютном выступлении, невозможность остаться в зале конгрессов после триумфального боя из-за сегрегационных законов, еще действовавших в южных штатах… Пожалуй, красноречивей всего выглядит эпизод с Джимом Брауном, который приезжает по приглашению к некой влиятельной персоне на своей родине в Джорджии. Знаменитого футболиста, «гордость штата», радушно встречают на террасе особняка, угощают прохладительным, выражают восхищение, но, когда Джим делает шаг в сторону холла, чтобы войти в дом, его с сердечной улыбкой останавливают: извини, парень, таким сюда нельзя.

Реджина Кинг демонстрирует свое умение работать на разных площадках – от стадиона до фешенебельного клуба, прежде чем сюжет вывернет в главное русло. Почти через двадцать минут после вводных эпизодов, представляющих всех четырех персонажей, на экране наконец появляются титры фильма, в котором все они встретятся и заведут длинный серьезный разговор, раскрывающий нюансы конфликтов и противоречий движения за права чернокожих, не потерявший актуальности и сегодня.

Их встреча состоялась после победоносного боя Кассиуса Клея с Сонни Листоном за звание чемпиона мира в тяжелом весе. Кассиус (Эли Гори) действительно по жизни решил отпраздновать триумф с друзьями: Малкольмом Икс (Кингсли Бен-Адир), певцом соула Сэмом Куком (Лесли Одом-младший) и футболистом Джимом Брауном (Элдис Ходж). Но исламист Малкольм не пьет, так что угощение ограничивается мороженым, а Кемп Пауэрс разворачивает дружескую вечеринку в интеллектуальный спор об исламе, доминировании белых во всех областях шоу-бизнеса и спорта и о том, что чернокожие могут этому противопоставить. Встреча состоялась много позже того, как Малкольм Литтл в 1948 году написал из тюрьмы письмо лидеру «Нации ислама» Элайдже Мухаммаду, взял имя эль-Хадж Малик эш-Шабазз/Малкольм Икс, стал значимой фигурой этой организации, – и буквально накануне того, как в марте 1964-го отрекся от нее и ее

учений. В феврале 1965 года Малкольм Икс был убит одним из членов «Нации ислама».

А пока он обсуждает с друзьями, как их слава может послужить на пользу чернокожим братьям и сестрам: ее плоды не должны достаться белым, которые эксплуатируют их возможности и пользуются их победами. Но проблема в том, что все трое невероятными усилиями добились успеха, осуществили свою мечту и не понимают, почему этот успех должен служить только черным, а не всей нации. Ведь белые работают на всех; вот, к примеру, Mr Soul, говорит Сэм: он разрешил «Роллингам» записать кавер-версию своей песни, деньги падают черным – разве это не поддержка? В ответ Малкольм наносит ему удар под дых: белый парень Боб Дилан из Миннесоты написал песню протеста Blowin' in the Wind, а ты сочиняешь романтические баллады в духе валентинок, которые так нравятся белым; надобно писать песни протеста! «Я сам должен был написать эту песню, и уже начал… – растерянно оправдывается Сэм и продолжает: – Мир не делится на черное и белое. …Мне нравился Кеннеди. Моя мама плакала, когда его убили».

А вот Джиму не нравится, что Кассиус собирается сменить имя, стать Мухаммедом Али. И еще подозрительно, отчего это светлокожие черные (а Малкольм именно таков; между прочим, его отец был шотландцем) всегда громче всех заявляют о себе? Не потому ли, что им обычно достается от тех, кто почернее? А уж если мы хотим быть свободными, надо понимать, что ключ – в экономической независимости. И не надо вмешиваться в наши бизнес-интересы. Джим делится планами: он оставит футбол, пока не окончательно измотался на поле, и будет сниматься в кино, уже снялся в первом фильме – «Рио Кончос». «Быть негром – козлом отпущения на экране – совсем не то, что быть в Национальной футбольной лиге», – раздраженно парирует Малкольм. Более всего склонен последовать идеям Малкольма Кассиус, он готов вступить в «Нацию ислама» – но лидер объявляет, что покидает организацию; тут уж брат Кассиус чувствует, кто и зачем его использует: «Идея стать мусульманином казалась мне хорошей – вплоть до сегодняшнего вечера…» Временами затянувшийся спор начинает превращаться в свод деклараций от лица людей, придерживающихся своих мнений, за которыми, конечно, немало их единомышленников. Самый напряженный спор идет между Малкольмом и Сэмом Куком, подогретый нашим знанием о том, что они уйдут из жизни один за другим – в 1964 году Сэм был найден убитым в лос-анджелесском отеле. (В 1986 году перед открытием Зала славы рок-н-ролла было объявлено, что первыми его членами назовут трех ушедших из жизни исполнителей – Элвиса Пресли, Бадди Холли и Сэма Кука. Двое белых, один черный.)

Британский актер Кингсли Бен-Адир харизматичен и, хотя его герой университетов не кончал, выглядит здесь как-то даже слишком

рафинированным интеллектуалом, напоминающим Барака Обаму, – проживи он дольше, глядишь и стал бы президентом; Малкольм вжился в роль суховатого, застегнутого на все пуговицы политического деятеля, но остался нежным и заботливым мужем и отцом – это понятно по его телефонным разговорам с дочкой. И ничто в обрисовке характера Бен-Адиром не вызывает подозрений в неискренности его героя, в том числе признание собственных заблуждений. Кук в исполнении Лесли Одома-младшего кажется полной противоположностью Малкольма, излучающей легкую беззаботность, – может быть, это маска, полагающаяся служителю эстрады.

«Такие, как вы, – наше главное оружие!» – декларирует Малкольм, призывая друзей занять активную позицию, и получает в ответ: «Мы не оружие!» Против их миролюбия Малкольм выдвигает аргумент: «Вы – буржуазные негры, довольствующиеся своим барахлом. А наши люди каждый день гибнут на улицах». За этими словами не просто отвлеченная моральная проповедь; Малкольм, зажатый в тиски между агентами ФБР и воинствующими исламистами, чувствует на себе дыхание смерти, подсознательно готовясь принять ее как «почетный саван свободы», по слову Иосифа Флавия. И потому вместе с журналистом Алексом Хейли работает над автобиографией, чтобы идейные последователи не растащили по своим углам его идейное наследие, а непримиримые враги не извратили его светлые помыслы в защиту равноправия черных.

Презумпция авторства позволила создателям фильма в чем-то разойтись с правдой жизни. (К примеру, Сэм Кук отрицает, что конфликтовал с Малкольмом, но, может, память его подводит.) И все-таки тут, пожалуй, дьявол не скрывается в деталях. Использованная в качестве драматургической основы персонажная структура – четверка – знак гармонии и устойчивости; не случайно в фильме упоминаются «Битлы» – прорваться к цели вернее всего вчетвером. Но, как известно, и четверка «Битлов» распалась. И герои фильма разошлись, пойдя собственными путями. А «Одна ночь в Майами» звучит не особо вызывающе острым, а скорее деликатным предостережением: по законам природы, начавшись с противостояния, как теперь говорят на политическом жаргоне, по внешнему контуру, вражда проникает за его границу внутрь и разъедает даже самые надежные связи. И это уже закон диалектики. ◆

ИДИ И СМОТРИ

В ПОВТОРНОМ ПРОКАТЕ С 6 МАЯ

ИК

Мосфильм

Цифровая реставрация выполнена ФГУП "Киноконцерн Мосфильм"

14+

Александра Шаповал

ПРАКТИКА УЗНАВАНИЯ

«Минари»
Minari
Автор сценария, режиссер
Ли Айзек Чон
Оператор Лачлан Милн
Художник Ли Ён Ок
Композитор Эмиль Моссери
В ролях: Стивен Ян (Ён), Хан Ё Ли, Юн Ё Чон, Алан Ким, Ноэль Кейт Чо, Деррил Кокс, Эстер Мун, Бен Холл, Эрик Старки, Уилл Пэттон и другие
A24, Plan B Production
США
2020

Семейство Ли переезжает из Калифорнии в Арканзас. Глава семейства, Джейкоб (звезда «Ходячих мертвецов» Стивен Ян), купил здесь участок земли. Десять лет после переезда из Южной Кореи он вместе с супругой Моникой (Хан Ё Ли) работал на птицефабрике, разделяя цыплят по корзинкам в зависимости от пола. Переезд должен стать новым стартом: Джейкоб мечтает деавтоматизироваться, начать собственное дело, возвести ферму. Но, как выясняется, Моника не ознакомлена с нюансами. Пока дети, семилетний Дэвид (Алан Ким) и девочка постарше Энн (Ноэль Кейт Чо), с энтузиазмом бросаются осматривать новый дом («на колесах!»), привыкшая к городской среде Моника видит лишь пустоту пространства, голь степей и подступающий дискомфорт.

«Это не то, что ты мне обещал» – с первых фраз становится ясно, что основные противоречия у «новых американцев» возникнут не с чужеземной природой (хотя не без этого), не с отчужденными белыми соседями – но с самыми близкими, друг с другом. Новый старт всегда вынужден пройти проверку кризисом. Именно этому кризису и его преодолению посвящены два часа новой «мгновенной классики», семейной драмеди «Минари», однозначного триумфатора «Санденса»-2020 (Гран-при; приз зрительских симпатий). Всеобщего любимца критиков

(100 процентов положительных откликов на сервисе Rotten Tomatoes). А теперь и победителя «Золотого глобуса» (лучший фильм на иностранном языке). Очевидного претендента на будущий «Оскар».

Формально «Минари» не иностранный фильм. Снят в США урожденным американцем, хоть и корейского происхождения, Ли Айзеком Чоном. Произведен американскими студиями: знаменитой инди-купелью A24 и детищем Брэда Питта продюсерской компанией Plan B, отвечавшей за производство «Лунного света». Но более 50 процентов диалогов ведется на корейском языке (это правило и помешало включить фильм в «обычные» номинации «Глобуса», вызвав шквал споров, повторяя судьбу «Прощания» Лулу Ван 2019 года). Так «Минари», как и его герои-мигранты, оказался в статусе «вненаходимости»: не там и не здесь. Ни корейским,

«Минари», режиссер Ли Айзек Чон

ни американским. Впрочем, члены Академии, ответственные за «Оскар», нашли для подобных случаев подходящую формулировку: «Лучший международный фильм». Так, в принципе, артикулировалась проблема языковой идентичности.

Для фильма она не случайна. Джейкоб и Моника говорят между собой на корейском. С детьми Джейкоб часто использует английский, Моника – всегда корейский. Дети же между собой изъясняются уже исключительно на английском с произношением носителей. Дэвид (альтер эго самого Чона, родившегося в Денвере, Колорадо) и вовсе Корею в глаза не видел. Запахи, вкусы неизвестной фамильной родины привозит для него важный персонаж – бабушка Сун Ча (Юн Ё Чон), которую в помощь приунывшей супруге «выписывает» из Кореи Джейкоб. Харизматичная женщина-огонек ураганом врывается в дикие арканзасские степи, привезя чили-порошок и анчоусы, над пакетами которых плачет ностальгирующая Моника. А Дэвиду, никак не желающему признать бабушку, которая отказывается печь печенье, носит мужские трусы и мастерски

сквернословит, – игральные карты, в которых она профи. Деликатно, на равных, в форме игры и шутки мудрой и жизнерадостной Сун Ча хоть и не сразу, но все же удастся найти подход к слабому от врожденной болезни, но отважному и благородному сердцу внука, став ему лучшим другом, наставником и проводником.

Дружба в «Минари» затронута опосредованно, как открытый и непредвзятый контакт между людьми: в том и заключается важность фразы «Я твой друг», исходной точки любого общения. Американские дети, подходящие к маленьким Ли для знакомства в их первый визит в католическую церковь, довольно неделикатны по всем современным меркам. Девочка начинает говорить на «тарабарском» наречии, пытаясь угадать в потоке речи какое-нибудь слово на языке Энн, мальчик спрашивает Дэвида: «Почему твое лицо такое плоское?» Но в этом нет намерения унизить, выразить свое презрение – скорее непосредственное детское удивление перед многообразием мира. Джейкоб тем временем находит товарища в лице экспрессивного Пола (Уилл Пэттон, который уже играл чудака у Чона в «Эбигейл Харм»), каждое воскресенье тянущего на плечах по дороге огромный деревянный крест, проводящего на грядках трогательные сеансы самопального экзорцизма.

Разговор не об инаковости чужестранцев (Пол в этом смысле куда более инаков в родной среде), а о становлении близких людей инаковыми друг другу – в посткарантин, обновивший человеческие связи, еще более актуален. Объединяющим всю семью, начинающую трещать по швам, звеном и становится Сун Ча. В близлежащем овраге, около мелкого водоема, она сажает привезенные семена травы минари – корейское название омежника лежачего, дикорастущего съедобного растения, придающего вкус пище, обладающего целебными свойствами. Пока овощи Джейкоба, сэкономившего на услугах профессионального лозоискателя («американцы верят во всякую чушь, а корейцы используют ум!»), чахнут и засыхают на возделанных «по учебнику» грядках, бабушкина минари стремительно разрастается на случайно встреченном месте, становясь символом естества, искренности, синхронии Природы.

Ли Айзек Чон обучался на биологическом факультете Йеля, оставленном на последних курсах ради кинематографа. Тонкое естествознание, взаимосвязь клеточек-элементов, складывающих системы (человека и природы, человека и человека, человека и планов бытия etc.), – подспудная нить, объединяющая предыдущие, очень разные, но внутренне созвучные работы Чона. Три полнометражные: «Муньюрангабо» («День освобождения», Munyurangabo; 2007), «Счастливая жизнь» («Жизнь удалась», Lucky Life; 2010), «Эбигейл Харм» (Abigail Harm; 2012) – и короткометражный дебют: «Шоссе» (Highway; 2004). Образность его фильмов, через которую кристаллизуются персональные отношения с идентичностью и инаковостью (в плане взаимодействия с Другим), закреплена в природных ландшафтах. Связь с натурой, как пуповина, всегда будто врожденная. И остается невидимой, но ощущаемой на некоем субатомарном уровне.

В почти молчаливом «Шоссе» у молодой азиатской пары угоняют автомобиль, потому что девушка уходит в поле, рассматривает растения. Герои «Счастливой жизни», едущие на машине к умирающему от рака другу, останавливаются и бродят среди цветущих лугов. Вместе с ним встречают рассвет, нежатся в океане, перетирают песок на коже, а так и не показанная смерть Джейсона предварена его плавным уходом в волны. Лучшие друзья в «Муньюрангабо» – фильме, открывшем Чона благодаря каннской программе «Особый взгляд», заслужившем Гран-при Американского института кино и отметки «шедевр» (четыре из четырех) от самого Роджера Эберта, – юные представители враждующих руандийских племен хуту и тутси растворяют отголоски старых травм, жаждущих отмщения, в пыли дорог, поднимаемой босыми пятками, вглядываются в пастораль зеленых гор, черноту вскапываемой земли, месят глину, заделывая прохудившиеся жилища, ходят за водой, льющейся как песня о необходимости внутреннего единения Руанды. Природа везде становится Источником, из которого черпается сила души для соединения с Духом, для исцеления болезненных ситуаций.

В образах мест, где люди останавливаются, но никогда не прекращают идти, кристаллизуется концепция переходности – иногда буквально между мирами (миром людей и сказочных существ, как в «Эбигейл Харм»), – в обстоятельства которой всегда помещены герои Чона. Они аффектированы этими обстоятельствами – и преодоление ими этого перехода, принятие этой точки уязвимости всегда становится центральным фокусом. Это преодоление выражено в основном невербально (слов ровно столько, сколько выдерживает гармония), но в сдержанном богатстве мимических, пластических средств, голосовых вибраций прекрасно подобранных актеров, передающих мириады волнений эмоционального диапазона. Крупные планы, вглядывающиеся в лица героев, традиционно дополняют мягкие, нежно-пленочные, маликовские пейзажи, просвеченные солнцем, полные воздуха, либо интерьеры, но так же одухотворенные внутренним присутствием смыслов, сообщающие близость к поэзии более, чем к прозе.

«Минари» ближе к прозе своим очень «правильным» строем, хотя и не лишен общей поэтичности. Фильм тоже снят в легком флёре ретрофотографий (оператор Лачлан Милн, известный по «Очень странным делам»), в солнечной дымке семейной памяти. 1980-е, объект современной ностальгии, здесь непривычные, словно матрешка, вместившие все другие времена: 50-е, 70-е, нулевые. Приметы времени существуют (упоминание Никсона; недавней войны в Корее), но история эта – о времени, лишенном хронологии, золотом часе детского летосчисления, времени «сейчас» и «всегда». Оптика Дэвида не успевает повзрослеть, опрокинуть все в прошлое, сделать память хрупкой (так в «Муньюрангабо» юноша, не имея фотографий убитого почти пятнадцать лет назад отца, навсегда забывал его лицо, виденное в детстве; а тридцатилетний герой «Счастливой жизни» забывал лицо друга уже спустя месяцы после его смерти). Воспоминания Дэвида только выстраиваются, а потому линейны, они уже не неуловимы, а пойманы, словно бабочки в сачок, – и рассказаны через иное,

увеличительное до универсальной диоптрии восприятия, стекло. До той степени независимости, когда позволяешь себе говорить о собственном опыте; быть гуманистом, оптимистом (читай конформистом); выражаться проще, редуцировав накал авангарда. А это сегодня для устающего враждовать и с собой, и с другими современника безусловная победа.

Как обобщительный символ, увесистый знак видится в «Минари» и тема миграции. О которой, по сути, и есть вся фильмография Ли Айзека Чона. Не в социальном, а в онтологическом смысле. Миграция – одна из древнейших форм поведения, взаимодействия человека с пространством, диалога с окружающим миром. Сочленяя две фундаментальные философские категории – субъекта и пространства, она проблематизи-

«Минари»

рует место индивида в мире, перетекает в категорию экзистенциальную. Согласно экзистенциалистам человек – это проект, который сам себя проектирует, это его изначальное родовое свойство. Вся жизнь априори – бесконечная зона миграции. Путешествие, перемена места, приключение (переключение) – метафоры внутреннего поиска, бесконечной реитерации (возобновления, повторения) этапов оседлостей и движения в их принципиальной неравномерности. Жизнь личности – постоянный путь, жизнь души – бесконечное переселение. Миграция – образ самой изменчивости. Память о многих свершенных переходах.

Идентичность – изменчиво-постоянное в течение всей жизни ощущение своего «я» – также подвержена миграции. Идентичность в «Минари» (как и в других работах Чона) предстает не как практика различия, а как практика узнавания – и это ценно. Идентичность эмигрантского человека представляет собой палимпсест прирастающих идентичностей, не жесткую конструкцию, а динамическую структуру, взаимоналагающую прошлое и настоящее. Бытие эмигранта – материя двойственная, ведь осознание принадлежности к эмигрантской «массе» дает возможность в этой

массе, как в некой зоне комфорта, затеряться, снизив уровень личной ответственности за собственную жизнь, сделав еще более расплывчатой и без того расплывающуюся собственную идентичность.

Моника слегка потерялась в своей внутренней Корее, в то время как Джейкоб стремится расширить свою идентичность до универсальности человека мира, Творца собственной реальности. Для нее риск – это, по Фрейду, часть мортидо, деструктивных инстинктов смерти, а смерти она, из-за болезни сына, особенно страшится. Для ее супруга риск – часть творческой энергии жизни, ее реструктуризации. При этом переформирование идентичности в его случае – это не бегство от собственных корней, а их пропускание через изменившееся культурное пространство, не попытка «снять» собственную сущность, а проявить ее в новых, экстремальных условиях для преодоления себя-прежнего как личности, вечно обновляющейся и становящейся. Риск Джейкоба потерять все, включая семью, взявшись за проектирование фермы, – творимая возможность перепрошивки семьи, обновления глубины внутренних связей.

Моника сомневается в начинаниях мужа. Для нее ближе понятная и стабильная работа по найму, отложенные средства, отсутствие рисков. Джейкоб мыслит проектно как экзистенциалистский субъект, раскинув, как ветхозаветный тезка Иаков, свои шатры где-то посреди становления мифа об американской, но шире божественной, мечте. Супруге он говорит о «саде», ведь ферма – «это и есть сад». Garden of Eden is big! Like this. Для Джейкоба овощи, взращенные на американской земле корейцами для корейцев, – это плоды Эдема. Рай Джейкоба – Богово, Моники – человеково. К балансу двух «космов» паре предстоит пройти через испытания: ураган, засуху, бедность, болезни, огонь. Чтобы начать учиться у минари – расти, разрастаться везде, где оказался заброшен рукой Сеятеля или собственным полетом в ветре. Что, по сути, одно и то же.

Тем временем маленький Дэвид все чувствует и понимает – и его сердце чудесным образом начинает заживать, страшная дырочка, которая нарушала баланс, начинает сжиматься, зарастать. Его организм устраняет одно из препятствий на пути компромисса между родителями, заставлявшее Монику настаивать на переезде, чем выбивает почву из-под ее ног (а доктор добавляет: «Это все арканзасская вода»). За павшей стеной иллюзии – ее собственное нежелание жить посреди одиночества пустошей, неосознаваемая манипуляция. Недаром Джейкоб замечает, что, может быть, оттого мальчик и был так болен, что родители только и делали, что ругались. И Моника – после так не случайно разгоревшегося пожара – возрастает над собственным «я», как возрастает и Джейкоб. Отказавшись от установок, он, сопровождаемый улыбающейся супругой, прибегает к помощи лозоискателя в поиске нового благодатного места для посевов.

Вода найдена. Камень возложен. Что бы затем ни происходило в семействе Ли, сейчас трансформация произошла. Фундамент для нового старта, как истина, был где-то рядом. ◆

Ольга Касьянова

КАМЕНЬ, КАМЕРА, БУМАГА

Природа, факт и поэзия в фильмах Хлои Чжао

Ты осознаешь… мир как место, не знающее или не заботящееся о собственной красоте, творящее красоту случайно, преследуя при этом свои подлинные цели – просто быть и меняться; мир, который более чем что-либо другое безмолвен и безлюден, поскольку живет в соответствии с геологическим временем. На мгновение ты чувствуешь то же, что, полагаю, чувствуют кочевники, пересекая пустыню. Ты дома, и в то же время ты находишься в месте, слишком занятом вопросами собственной вечности, слишком старом и слишком молодом, чтобы заметить, жив ты или мертв, ты, со своими котлами и сковородками, циновками и бубенцами.

Майкл Каннингем. «Край земли»

Фильмы Хлои Чжао заставляют иначе посмотреть на облака.

Живописность ее натурных съемок на первый взгляд не кажется какой-то сногсшибательной – бьет в одну предрассветную ноту и напоминает о бедности санденсовского инди, которое снимают в «волшебный час», потому что нет денег на приличное освещение. Но потом замечаешь, что именно эти оттенки видишь каждый день как некое событие. Именно они для тебя являются пиком природности. Не грохочущий водопад, не яркая зелень, горные хребты и каньоны, снятые с коптера (все они живут в тревел-блогах и рекламах турагентств), а вот этот перелив от розового к ярко-серому. Ты встречаешь его постоянно как напоминание о вечности в повседневности. И на некоторое время эта встреча станет ассоциироваться с фильмами Чжао,

Хлоя Чжао

с их интонацией – тихой, пунктирной, взвешенной. Как объезд лошадей или каллиграфия.

Сравнения не случайны: все три фильма китаянка Чжао сняла на Среднем Западе. Нынешний триумф «Земли кочевников» – он дублетом выбил призы Венеции и Торонто, потом забрал основные награды «Золотого глобуса», неизбежен «Оскар» – это восточная победа на западном поле похлеще интервенции «Паразитов». Девушка из Пекина не просто сняла самый значительный фильм года – она сделала его на американском материале так, что сами американцы узнали о себе что-то новое. Еще на премьере «Наездника» (2017) ее сравнивали с Билли Уайлдером и Энгом Ли – авторами, которые родились за океаном, но смогли открыть какой-то новый кусочек «американы». Наверное, такой фокус универсален: то, как, например, Том Стоппард показал нам Россию, едва ли смог бы сделать русский драматург. Но в Америке это особая культурная практика, потому что нет никакой Америки без чужака, она и есть вечный прилив очарованных странников. Она существует в их зрачках.

Открытие Нового Света у Хлои Чжао, девочки из семьи менеджера государственного сталелитейного производства, произошло рано. Как любой миллениал Восточного полушария, она росла, ощущая себя околицей американской империи, и любила ее плоды: рубилась в приставку, читала комиксы и писала фанфики по вселенной Marvel (в ноябре она пополнит ее как постановщица блокбастера «Вечные»). Также ее интересовали вестерны; скоро она снимет неовестерн про Дракулу для Universal. Интересно, что последние реанимации главного янки-жанра не обходятся без экспатов: «Мир Дикого Запада» писал и продюсировал британец Джонатан Нолан, а замечательную реконструкцию «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» снял австралиец Эндрю Доминик.

В четырнадцать лет Чжао в одиночку, пусть и вооружившись некоторыми материальными привилегиями, двинулась на Запад: сначала английский пансион в Брайтоне, потом старшая школа в Лос-Анджелесе. Политические науки, киношкола, лекции Спайка Ли. Хлоя всегда знала, что хочет зарабатывать на жизнь, рассказывая истории, но не знала, в каком амплуа и какие истории. В поисках себя она попала в гущу американского мифа, на Мидл Уэст, о котором не знала ничего, кроме клише ковбойских шляп, индейской бахромы и перекати-поля. Переход из одного мегаполиса в другой не давал ей достаточной

встряски и дискомфорта для развития – переход от города к пустыне решил всё.

Одним из формирующих впечатлений Чжао называет фильм Терренса Малика «Новый свет» об открытии континента не только глазами коренных жителей, но и, как часто бывает у Малика, глазами самого пространства. «Что-то в нем не транслирует чувство, а позволяет тебе чувствовать самому. Что нелегко, если делаешь кино», – рассказывает о своих впечатлениях Чжао. Так китайская космополитка впервые знакомится с природой через американских индейцев и ощущение бескрайности, опрокинутости пейзажа у режиссера из Иллинойса. Если западный постиндустриальный человек в поиске утерянной связи с миром бежит на восток, то куда бежать человеку восточному? Конечно, в обратном направлении.

Чжао отправилась в Южную Дакоту, чтобы познакомиться с потомками тех, кто, если верить Малику, так захватывающе сливался с природой до вторжения цивилизации. Проведя в резервации индейцев немало времени и подружившись со своими героями, Хлоя не только нашла свою главную тему – спиритуальность ландшафта, но и поняла несколько практических вещей: ей никогда не снять это с профессиональными актерами, ей нужна команда, которой бы герои доверяли как себе, и она не хочет снимать «фильм об индейцах». О ком бы она ни снимала, это в первую очередь будет фильм о людях и тех категориях, которые понятны всем, даже ее китайским родителям, а все специфическое прорастет само на периферии взгляда вместе с могущественным природным больше-чем-фоном. Так состоялся дебют «Песни, которым меня научили братья» (2015) – о подростках, их тревогах и выборе, который никогда не прост. Чжао рассказывает, что фильм был скроен из ошибок и трудностей, и ей не верится, что он вообще получился, – но именно буреломный путь вслепую помог ей быстро сформировать метод, близкий к документальному.

Первое. Отталкиваться от дружбы с реальными людьми – но писать по мотивам их жизни четкий сценарий, чтобы он служил «правилам, которые надо знать, чтобы нарушать», не давать жизни растянуть вектор во все стороны, ведь она разнообразна и бесконечна.

Второе. Всегда снимать с максимальным перекрытием. Чжао сама монтирует свое кино – для нее это опыт смирения, того, что называется humble. Так ты видишь косяки, которые натворили на съемке, и главное – снимая реальных, а иногда и случайных персонажей в развивающейся ситуации, пусть с прописанными диалогами, ты не можешь рассчитывать на досъемку. Жизнь здесь и сейчас не перепишешь, не перешьешь. Смотри в оба.

Третье. Кастинговать надо не героев, а съемочную группу. Уже на «Песнях…» Хлоя столкнулась с необходимостью собрать ужатую донельзя команду, но чтоб каждый в ней – золото. В итоге над фильмом работали шесть человек, включая режиссера, и они стали корневым коллективом дальнейших проектов Чжао и немного семьей, местами

буквально: с талантливым оператором и единомышленником Джошуа Джеймсом Ричардсом Хлоя теперь делит дом, а также двух собак и трех кур. Многие люди, с которыми команда познакомилась еще на первых съемках в Дакоте, до сих пор постоянно «на созвоне» и появляются в последующих фильмах – Чжао не может «отпустить их до конца» только потому, что их главная «арка» закончена. Воспитанная на серийных комиксах, она как будто тоже создает свою вселенную – с рекуррентными персонажами и вечными продолжениями.

Идея работы через человеческую связь и настоящие, а не «проектные» отношения обогащает впечатление от ее фильмов, но не выпячивает себя. Для зрителя «с мороза» они выглядят как нормальный художественный арт-мейнстрим о жизни аутсайдеров, разве что со странными для американской драмы «мягкими» финалами и сильным накопительным эффектом (о них трудно перестать думать). Как фикшн без предыстории фильмы Чжао самоценны и самодостаточны, здесь нет никакой стилистической игры в документальность. Но все же, зная, что харизматики на экране – не удачный кастинг актеров с «народным типажом», а реальные люди, которые играют себя, обнажают боль и радости, совершают выбор и взаимодействуют с командой за кадром, ты получаешь гораздо больше. Художественный опыт оборачивается также опытом коммуникации. И так тебе никогда не придет в голову жалеть героя. Как минимум потому, что он с достоинством перенес испытание актерской саморепрезентации, работы с текстом. Для него это такой же выход из зоны комфорта, как для Хлои почувствовать и снять незнакомый ландшафт. Главный актер «Наездника» Брейди Жандро вспоминает, что, перед тем как предложить ему «экранизировать» его жизнь, Хлоя с нуля научилась ездить на лошадях и ухаживать за ними: «Я подумал, если она не боится залезть на пятьсоткилограммового скакуна, с чего бы мне бояться встать перед камерой?»

Равноправие кинематографиста и героя – как создателей и как людей – страхует Чжао от головной боли всех, кто занимается фильмами based on true events, – от потенциальных конфликтов с «источником материала». Команда Хлои не выламывает и не провоцирует героев, но и не идет за ними, как вуайеристы. Скорее они делают историю вместе – и в рамках возможностей всех сторон. Этот «экологичный» подход вкупе с отказом от профессиональных актеров и расплывающейся гранью между игровым и неигровым представляет собой реализацию многих современных кинематографических и культурных трендов, но без хэштегированных идеологических заявок – неназванно, но явственно. Мне даже кажется, что мягкие финалы, особенно первых двух, более «документальных», фильмов отчасти произошли потому, что их герои чувствовали благожелательное внимание людей с камерой. Для дока это дело обычное, но в художественной обложке выглядит как слом жанра. Ведь герои здесь, несмотря на сквозящую мифологизированность своего образа жизни, с огромным трудом,

«Наездник», режиссер Хлоя Чжао

но все же выбирают не давящий миф маскулинности или подвига, не драматургию, а себя и близких. По сути, они идут поперек национального характера, столбового для американского кино: Джонни Винтерс остается в родной резервации, а не едет за любовью в большой город, Брейди отказывается от самоубийственной идеи вернуться на родео и обнимает родных. В стилистике пейзажной драмы, передающей самую соль американской пасторали, эти решения кажутся выпадающими, контринтуитивными. А для жизни они мудры и сильны. Они усмиряют гордыню и пробуждают чувства «больше самого себя». И по тому, как Чжао любит снимать своих героев маленькими на фоне огромных воздушных громад, скопищ камней и смертельной идеальности пустынного горизонта, очевидно, что именно природа помогает посмотреть на ситуацию шире. Для людей вне города природа всегда за порогом, хочешь ты того или нет, – это и смиряет, и пробуждает, и существует в качестве некоего гигантского «ты», с которым можно бороться или слиться.

Да, все верно, миллениал ищет Бога. Хлоя говорит, что немного завидует тем, у кого есть ответы и они их устраивают. Для нее, выращенной в атеизме, хорошо понимающей материальные законы мира, это уже не вариант. Ей нужно найти что-то для себя в вопросах смысла и успокоения. И помогли именно ландшафты. Не такие математически (и мизантропически) прямые, как в «Лоуренсе Аравийском», но близкие по чувству чистоты и ошарашивающей конечности человеческого существования. «Я поняла, что могу положиться на природу», – признается Хлоя, подходя к рубежу сорокалетия.

Поэтому «Земля кочевников», нон-фикшн Джессики Брудер о «вандвеллерах», людях из рабочего класса, путешествующих по стране на фургонах-вэнах, была будто специально создана для Хлои. Она о старении, о храбром взгляде в лицо смерти, о стране и о людях,

«Песни, которым меня научили братья», режиссер Хлоя Чжао

о лицах таких же причудливых, как кактусы и камни, и о самих камнях. При этом Джессика исповедует похожую рабочую практику (для журналистов она более привычна, чем для киношников): в ходе написания книги она тоже обзавелась фургоном RV, стала жить в дороге, подружилась со своими героями и Бобом Уэллсом, ютуб-предводителем движения. Надо ли говорить, что и члены съемочной команды в итоге тоже стали номадами. Один из продюсеров «Вечных» с воодушевлением рассказывал, как после огромного корпоративного совещания о тысячах костюмов и галактическом дизайне Хлоя садилась в свой убитый RV и укатывала в Небраску снимать «маленькое большое кино».

Фрэнсис Макдорманд как продюсер проекта предложила кресло Хлое сразу после того, как увидела ее «Наездника». Лицо Фрэн, самое ландшафтное из всех киношных лиц, вскоре тоже вписалось – несмотря на подвижнический метод съемок и необходимость делать все подряд (хотя, кажется, она вправду утомилась). Ее Ферн «заякорила» огромную среду, десятки локаций, сотни историй. Линда Мэй и Суонки, ее подруги и проводники, – реальные героини книги Брудер, женщины невероятной харизмы, стойкости и незабываемой самости. Мечта о «земном корабле» – доме из переработанных материалов на самообеспечении, рассказ о гнездовье ласточек на Аляске, пиратский флаг и красивые седые локоны – все это реальные черточки «сучек с пустошей». «Земля кочевников» показывает нам неожиданную нормальность старения без детей, нормальность женского старения как такового, нормальность физического труда, аскетизма, житейской рутины с ее баночками-скляночками, дестигматизирует жертв рецессии и вообще отказывается видеть кого-то как жертву.

Сначала мы еще цепляемся за факты политической и экономической реальности, еще морщимся от отхожих ведер и депрессивных ламп упаковочного ангара «Амазона». Но с каждой дальнейшей сценой

«Земля кочевников», режиссер Хлоя Чжао

нас уводят от привычки памфлетизировать и показывают нарратив человека в его полноте – где есть социальная обусловленность, потери и обстоятельства, но также смелость, жажда свободы, собственный выбор. «Это не побег, это поиск возможностей», – говорит Фрэнсис, а могли бы сказать и пилигримы-первопроходцы. Нет более американского жанра, чем road movie, – и нет традиции старше, чем путь номад. В этом метафизическом путешествии вы ощутите и протестантскую радость от добротной кастрюльки, кипящей в конце рабочего дня, и звенящее молчание схимника под ночным небом, и физическую тяжесть перепадов сезонного цикла, и замыкание жизненного круга: старость ощущается как детство с его любовью к Рождеству (Боб понравился Ферн, потому что похож на Санту) и спокойными разговорами о страшном, любопытством к живой и неживой природе, звездам, прогулкам и дурачествам. В «Земле…» наблюдают бабочек, бизонов и даже крокодила, постоянно обсуждают, продают, покупают, дарят и просто трогают камни. Здесь не раз натыкаются на кость динозавра или хотя бы фотографируются на фоне его копии. Здесь, как и в детстве, живут в геологическом времени – но теперь не потому, что смерть невероятно далека, а потому, что вот она, за поворотом.

Наконец, здесь есть слово. Звучат скорбный и весьма циничный монолог Макбета о догорающей свече и светлая песня об ушедших друзьях с просьбой «стереть улыбкой слезы» (*Smile away my tears*). Дюжина определений «дома» и короткие истории жизни, в которых каждая фраза – из руды. На открытом воздухе поэзия высвобождается – дрожит в товарниках и дорожной разметке, в трио мужчин, загорающих топлес с маленькими собачками на руках, в набегающей мелодии Людовико Эйнауди, которая не уступает напору внешних звуков, не уходит под давлением гитарных переборов компании соседских парней, несмотря на какофонию, – потому что с возрастом

ты больше не можешь убежать от своих чувств (и это одна из самых пронзительных сцен, мною виденных, при том что в ней не происходит ровным счетом ничего). Это художественное кино не в смысле фантазии или авторского замысла, а в смысле достраивания поэзии так, чтобы документальное переживание среды смогло воплотиться в чем-то столь эфемерном, как экранный образ. «Смешивая и стушевывая факты и поэзию, – говорит Чжао, – можно подобраться к правде события ближе, чем если бы я использовала только факты».

Принципиально важно, что в этом ноль самотрансляции. Что мнения, преференции автора здесь начинаются и заканчиваются на выборе среды, дальше – свобода слуха. Сам факт включения камеры и наведения ее на человека кажется бывшей student of politics уже политическим заявлением, и сбалансировать его очевидность можно, лишь исключая любые кивки в кадре – иначе нельзя услышать героя и связать его со зрителем так, как они могут связаться только без давления посредников. И больше – связать зрителя с самой средой, с миром. Как Малик, который «не транслировал чувство, а позволял чувствовать».

Строительство мира для передачи зрителю Хлоя обещает использовать и в проектах «тотального фикшна», даже в марвеловском (посмотрим, получится ли). Несмотря на воздушную ауру своих фильмов, она все еще нормальный гик в худи с собачками шибу и, создавая шикарный однокадровый проезд по локации, вдохновляется компьютерными играми, а не Гонсалесом Иньярриту или Сокуровым. Как и многие в своем поколении, она исповедует ноубрау и легко переходит от сокровенного к заказному, не потому что деньги, а потому что вправду любит. Но при этом ни в ее интервью, ни в ее творческих решениях нет повсеместного гнетущего постмодернистского духа или попытки убежать от него куда-то в прошлое – а есть какое-то освобождение от освобождения. Наверное (и судя по действительно громкому успеху), этого-то и не хватает сейчас – спокойных, немного восточных отношений с эго. Взгляда человека, который наконец перестает копаться в собственных кишках и смотрит в далекий горизонт – и выходит за порог бесстрашно. ◆

Егор Москвитин

КОМА ИЗ СИТКОМА

«ВандаВижн»
WandaVision
Авторы сценария Питер Кэмерон, Маккензи Дор, Бобак Эсфарджани, Лора Донни, Меган Макдоннелл, Жаклин Шеффер, Кэмерон Сквайрс, Джек Кёрби, Рой Томас, Джон Баскема, Стэн Ли, Гретчен Эндерс, Чак Хейуорд, Меган Макдоннелл
Режиссер Мэтт Шекман
Оператор Джесс Холл
Художник Марк Уортингтон
Композиторы Кристоф Бек, Алекс Ковач
В ролях: Элизабет Олсен, Пол Беттани, Кэтрин Хан, Тейона Паррис, Джош Стэмберг, Дэвид Пайтон, Дэвид Ленгел, Амос Глик, Селена Андусе, Рендолл Пак и другие
Marvel Studios Inc.
США
2021 (1 сезон)

По состоянию на весну 2021 года мини-сериал «ВандаВижн» кажется самой сложной, необычной и храброй историей, когда-либо рассказанной в рамках киновселенной Marvel. Он одинаково интересно смотрится и как ситком о семье из пригорода, и как супергеройский блокбастер, и как драма об утрате и скорби, и как эссе об американском телевидении XX века.

Проект был придуман для консолидации фанатов Marvel вокруг стриминговой платформы Disney+. Или, как говорят в фильмах о супергероях, «общего сбора». Аудитория этого онлайн-кинотеатра в рекордные сроки перевалила за 100 миллионов человек. 40 процентов из них живут в Америке и, возможно, не придают особого значения тому факту, что «ВандаВижн» – история иммигрантов. Ванда и Пьетро Максимофф – близнецы из вымышленной восточноевропейской страны Соковии, родившиеся в 1989 году. Их детство прошло под американскими бомбами и перед экраном телевизора, где шли американские сериалы. Дети учили английский язык по старым ситкомам – вроде «Шоу Дика Ван Дайка» – и позволили американской мечте наложить на них свои чары. Повзрослев, Ванда станет Алой Ведьмой, присоединится к Мстителям, потеряет на войне с Альтроном мужа Вижна (это оживший

«ВандаВижн», режиссер Мэтт Шекман

искусственный интеллект – по сути, такая же синтетическая сущность, как и Ванда) и сама наложит заклятие на маленький американский городок Вествью. Все его жители превратятся в персонажей классического черно-белого ситкома и будут поддерживать иллюзию счастливой семейной жизни Ванды и воскрешенного ею Вижна. Героиня не помнит, что муж мертв, и не осознает, что живые люди стали заложниками ее скорби. Освобождение от боли утраты (а точнее, взятие этой боли под контроль – ведь амнистий тут не бывает) займет у нее девять серий, почти все из которых будут стилизованы под ситкомы разных десятилетий.

То, что ребенок 1990-х из условной страны (Сербии?) смотрит американский сериал 1960-х, – наименее фантастическое из всех допущений «ВандаВижн». Такие джетлаги действительно были и остаются особенностью телевизионной синдикации, то есть продажи прав на показ одних и тех же программ разным вещателям как внутри страны, так и за ее пределами. Зародившись в 60-е годы вместе с цветным телевидением и развитием технологий записи и ретрансляции, синдикация быстро стала одним из самых болтливых и обаятельных проводников «мягкой силы» США в мире. При этом специфика продаж оказалась такой, что получить новое популярное шоу из Америки для какого-нибудь канала в Европе было очень сложно: цены кусались. Оставалось ждать несколько лет, когда шоу подешевеет, или покупать что-нибудь из архивов. При этом показывать даже старые американские сериалы во многих странах зачастую было выгоднее, чем снимать собственные. Поэтому до России с такой задержкой дошли сигналы «Санта-Барбары» (1984–1993), «Твин Пикс» (1990–1991), «Друзей» (1994–2004) и многих других сериалов. Экранная Америка стала для нас тем самым светом звезд, который идет к Земле так долго, что сами звезды за это время успевают взорваться или погаснуть.

Профессор социологии Клара Родригес в книге America, as Seen on TV: How Television Shapes Immigrant Expectations around the Globe пишет, что многие иностранцы, оказавшись наконец в Америке, переживали шок. Телевидение внушало им мысль, что страна состоит из уютных пригородных сообществ, где ни у кого нет проблем с деньгами, соседями и работой. Первое, что бросалось в глаза иммигрантам, – расовое и этническое многообразие и социальная напряженность. Сериалы о благополучных белых семьях, в каждой из которых в среднем два с половиной ребенка (отсюда, кажется, и название культового сериала «Два с половиной человека», 2003–2015), как-то забывали об этом предупредить. А еще очень быстро выяснялось, что жить на Манхэттене, как Джерри Сайнфелд, и бездельничать на работе, как Чендлер Бинг, не выйдет. Алая Ведьма Ванда Максимофф своим заклинанием просто превратила американскую мечту в явь, но для ее пленников та оказалась кошмаром.

При этом считать ситком самым комфортным, глухим и аполитичным сериальным жанром – большая ошибка. Какие только страсти не кипели на съемочных площадках вроде бы наивных комедий в XX веке! Прародителем жанра считается французский водевиль – то есть «голос улиц», а улицы не умеют врать. Юмор был спутником перемен на протяжении всего столетия. Пародируемые в «ВандаВижн» сериалы «Я люблю Люси» (1951–1957) и «Шоу Мэри Тайлер Мур» (1970–1977) – первые примеры торжества женщин-шоураннеров. Комедиантке Люсиль Болл и ее мужу Дези Арнасу даже удалось основать собственную производственную компанию, и та в итоге выпустила не только лучший в истории (согласно всенародному опросу 2012 года) ситком, но и криминальную драму «Неприкасаемые» и приключенческую фантастику «Звездный путь». Причем уйти в бизнес актерам пришлось не по своей воле. Просто в середине прошлого века так вышло, что кино снимали на западном побережье Америки, а сериалы – на восточном, в Нью-Йорке. Причина в часовых поясах и технологиях. Качественная ретрансляция появилась не сразу, а снимать длинные сериалы на ту же пленку, что и фильмы, было расточительством. В итоге первые шоу транслировались в прямом эфире из Нью-Йорка, а для остальных частей Америки записывались довольно диким образом: 16- или 35-*мм* кинокамеру просто направляли на студийный монитор, а получившуюся копию отправляли в турне на запад. Сейчас этот метод называется «экранка». Люсиль Болл и Дези Арнас (кстати, поскольку он из семьи кубинцев, то пару можно считать еще и репрезентацией смешанных браков на телевидении) устроили революцию в вещании. Болл была востребована в Голливуде, и когда у пары родился ребенок, молодые родители захотели перенести производство сериалов в Калифорнию. Против этого взбунтовались и телевизионщики из Нью-Йорка, и профсоюзы кинематографистов из Лос-Анджелеса. Пришлось открыть собственное дело. Острую на язык Болл, кстати, потом заподозрят в симпатии к коммунистам. На что Арнас ответит:

«Единственное, что у Люсиль общее с красными, – цвет волос[1]. Да и то она крашеная, уж поверьте».

А «Шоу Мэри Тайлер Мур» представит зрителям эмансипированную героиню, которая не боится вступать во внебрачные связи, не сторонится геев и не стесняется шутить на любые темы. Афроамериканец Джон Эймос, игравший в 1970–1973 годах единственного чернокожего героя сериала, в итоге будет приглашен в одно из первых телешоу с полностью цветным актерским ансамблем – «Добрые времена» (1974–1979). Примерно в это же хорошее время авторы комедии «Чертова служба в госпитале МЭШ» (1972–1983) добьются от продюсеров отмены закадрового смеха. В сериале, где люди умирают на войне, он и правда был неуместен, но телевизионщики сомневались, что зритель справится без подсказок. Оказалось, что справится, – и ситкомы превратились в драмеди, параллельно со стендапами исследующие все самые болезненные для общества вопросы. В культовом ситкоме «Все в семье» (1971–1979) впервые на базовых американских каналах будет показана сцена попытки изнасилования. Несмотря на шокирующий сюжет (мужчина под видом детектива проникает в дом героев и домогается пятидесятилетней именинницы, а за кадром звучит смех), эпизод стал вехой в истории телевидения. Его даже показывали в полиции Нью-Йорка и в кризисных центрах для жертв насилия – как пример художественного вымысла, вставшего на сторону женщины. До выхода «Немыслимого» на Netflix оставалось почти полвека.

Тем временем другой ситком Нормана Лира, одного из режиссеров ситкома «Все в семье», – «Мод» (Maude; 1972–1978), который он продюсировал, – стал первой на телевидении историей, поднявшей в федеральном эфире тему легального аборта. Канал CBS согласился показать спорный эпизод лишь после угроз Лира уйти к конкурентам, а после премьеры американцы отправили 7000 писем с протестами. Но революция состоялась. До сериала «Мод» (кстати, героине сорок семь лет и она настоящая феминистка) аборты в кино и сериалах тоже были, но всегда проводились незаконно. К примеру, фильм Нортона Паркера «Дорога к руинам» (The Road to Ruin; 1928) – история девочки, которая отправляется в путь, чтобы прервать беременность. По сути, это «Никогда, редко, иногда, всегда» тех лет.

Именно 1927–1929-е годы стали временем закрепощения женщин в кинематографе. До этого они исследовали новое искусство с тем же энтузиазмом, что и мужчины. Французская постановщица Алис Ги сняла свою «Капустную фею» (La fée aux choux; 1896) почти одновременно с «Политым поливальщиком» Люмьеров, после чего помогла основать знаменитую кинокомпанию Gaumont, переехала с молодым мужем в Голливуд и открыла там свою студию. В советской России большим хитом стал фильм «Бабы рязанские» (1927) Ивана Правова и Ольги Преображенской, а ленту «Падение династии Романовых» (1927) Эсфири Шуб позже сравнивали с полотнами Лени Рифеншталь. В 1916 году в Голливуде появилась кинокомпания American Women Film

1. Redhead – по-английски «рыжий».

«ВандаВижн»

Company, на съемках первого же фильма которой, правда, случилась масштабная автокатастрофа, в которой пострадала вся группа. А годом раньше в издании Motion Picture Supplement вышла восторженная статья «Завоевания женщин в кинематографе», воспевавшая гендерное равенство в новой индустрии. Но все изменилось, когда в 1927 году кино стало звуковым, а в 1929-м были впервые вручены «Оскары». Искусство стало бизнесом, началась борьба за ресурсы, и мужчины показали зубы. В 1927 году Флоренс Лоис Вебер, известная актриса, режиссер и кинопродюсер, на вопрос о том, что нужно делать женщине, чтобы стать режиссером, ответила просто: «Даже не пытайтесь». Ее студия, охотно нанимавшая женщин в 10-е годы XX века, с 1928 по 1982 год не укажет в титрах своих фильмов ни одной женщины-режиссера. Первой станет Эми Хекерлинг, постановщица картины «Быстрые перемены в школе Риджмонт-Хай» («Беспечные времена в “Риджмонт Хай”», Fast Times at Ridgemont High; 1982). В Голливуде же быстрых перемен не будет. После того как кино в 1927 году обретет голос, женщины его утратят.

Без этой исторической справки не понять, насколько важны для американской драматургии те образы, с которыми работает «ВандаВижн». В первой же серии Ванда и Вижн переезжают в пригород, и уже до конца песни из заставки мы узнаем о них все: он робот, она ведьма и оба скрываются от соседей. Это дань ситкомам «Семейка монстров» (1964–1966) и «Семейка Аддамс» (1964–1966), которые шли на разных каналах одновременно, ноздря в ноздрю. Чтобы удержать зрителя и уложиться в комедийный хронометраж, сценаристы начинали стремительную экспозицию уже в заставке.

А дальше будут цитаты из «Малкольма в центре внимания» – и в кадре даже мелькнет Брайан Крэнстон. Дети Вествью на конкурсе талантов будут подражать Фреду Астеру – главному кузнечику

американского кино, великому танцору из мюзиклов. Ванда и Вижн перед сном напугаются, увидев тень от дерева: в безопасном пространстве ситкомов это самое страшное, что может угрожать героям. Французский философ Анри Бергсон в сборнике эссе «Смех» еще в 1900 году одним из законов комедии называл безвредность юмора. Человек, который упал, – это смешно. Человек, который упал и сломал ногу, – уже нет. Тот, над кем хихикают в ситкоме, должен выглядеть не жертвой, а звездой эпизода, как неотразимый Гантер в «Друзьях». Самый грустный из ситкомов – «Как я встретил вашу маму» – каждый сезон заканчивает взлетом одних героев и падением других, и это учит друзей быть вместе и в радости, и в горе. Но даже в нем есть терапевтическая хитрость, позаимствованная из «Энни Холл»: главный герой с первых же секунд успокаивает зрителей, что его непростая история закончится хэппи эндом. Ведь он все-таки встретит вашу маму.

«ВандаВижн», кочуя вместе со зрителем по разным эпохам американского телевидения, тоже будет вести публику к мысли, что мир меняется в лучшую сторону. При этом фиксацией перемен (вот сексистская реклама тостеров, а вот прически афро, а вот сыщица, которая утрет нос мужчинам) сериал не ограничивается – фундамент американской мечты для него куда важнее надстроек. Вижн перед смертью успел оставить Ванде только основу их будущего дома. Все остальное она возводит уже сама. И в первой же серии герои наводят порядок под песню с такой строчкой: «Не подотрешь на кухне пол – не потанцуешь рок-н-ролл». Эту же мелодию в одном из своих ранних фильмов напевал другой образцовый иммигрант – Арнольд Шварценеггер. В 2003 году уже зрелый Шварценеггер вернется к этому образу и, потрясая перед избирателями метлой модели Airlight Bloom (ее слоган: «Не щадит грязь, но щадит вашу спину»), пойдет на свои первые губернаторские выборы. «Мы здесь, чтобы наконец-то прибраться в доме!» – будет кричать с трибуны Конан-Варвар в белоснежной рубашке. Этот простой и понятный лозунг приведет его к победе. Возможно, идею генеральной уборки Шварценеггер позаимствовал у макрейкеров – американских журналистов времен Теодора Рузвельта и Великой депрессии, объявивших крестовый поход против коррупционеров во власти. Буквально макрейкерство переводится как «разгребание грязи». Стремление к чистоте рядов и умов стало в те годы частью большой национальной мечты об оздоровлении страны – и экономическом, и нравственном. Для травмированной смертью супруга Ванды порядок в доме тоже станет идеей-фикс: ведь без него не навести порядок внутри.

И все-таки самое важное в сериале происходит в последних эпизодах, когда авторы устают от игры в стилизацию и раскрывают ее причину – боль Ванды после смерти Вижна. Наблюдать комедийные сцены из супружеской жизни особенно жутко, если знаешь, что один из супругов мертв, а другая повредилась рассудком. Формат ситкома и хронометраж сериала обостряют зрительскую эмпатию: в схожей ситуации из фильма «Начало» (Inception; 2010) мы сопереживали героям

куда меньше, отвлекаясь на взрывы. Вся супергероика в «ВандаВижн» сведена к одной нелепой битве – и это тоже скорее восхищенный оммаж жанру, чем суть сериала. Персонажи Marvel еще ни разу не были так похожи на живых людей. Даже коротких сцен с вымышленными детьми и воскресшим роботом, сомневающимся в своем существовании, здесь хватает, чтобы затмить последние сезоны «Мира Дикого Запада» (2016 – ...) – другого сериала о границах искусственного и реального. То, что очеловечивание героев комиксов в «ВандаВижн» происходит с помощью кривых зеркал ситкомов, – поразительный фокус. Кстати, в сериале есть эпизод, посвященный природе фокусов и иллюзий. Самоиронии этому шоу не занимать.

А еще забавно, что несколько лет назад исполнительница роли Ванды Элизабет Олсен уже играла в сериале с похожей завязкой. В драме «Соболезную вашей утрате» (Sorry for Your Loss; 2018–2019) она изображала молодую вдову, которая не может справиться с потерей идеального супруга и поэтому начинает искать доказательства, что этот человек был для нее незнакомцем. Сериал вышел в рамках проекта Facebook Watch, бесплатно публиковался в соцсети и даже драматургически был построен так, чтобы зритель чувствовал себя не зрителем, а пользователем, листающим ленту друзей. Хронометраж эпизодов был примерно равен продолжительности одной сессии в Facebook. Какие-то персонажи напоминали весельчаков, которые постят в своих лентах котиков и вдохновляющие цитаты. Другие подталкивали героиню к психотерапии. «ВандаВижн» тоже проговаривает одну страшную, но правдивую мысль: горе одного человека – это источник дискомфорта для всего сообщества. Соседи Ванды предпочли бы, чтобы Вижн не умирал. Но, как поется в песне из уже другого ситкома, «никто и не говорил вам, что жизнь пойдет вот так». ◆

Виолетта Власова

ПЕРЕСБОРКА КОМИЧЕСКОГО

Квирки: новая американская комедия

«Зеленее травы»
Greener Grass
Авторы сценария, режиссеры
Жослин Де Боэр, Доун Люббе
Оператор Лоуелл А. Мейер
Художник Ли Поиндекстер
Композитор Сэмюэл Ноблес
В ролях: Жослин Де Боэр, Доун Люббе, Бек Беннетт, Нил Кейси и другие
Gulp Splash Productions, Vanishing Angle
США
2019

Разделяете ли вы взгляды феминизма и «новой этики»? Если да, пробовали ли вы пересмотреть культовые комедии 2000-х, например «Евротур» (2004), франшизу «Американский пирог», «SuperПерцы» (2007)? Если да, то, возможно, вас смутили многие вещи. Можно даже устроить игру бинго на выпивание – каждый раз, когда вы слышите сексистские высказывания, пить что-нибудь покрепче. Мы еще не до конца осознали тот факт, как сильно американская поп-культура изменилась за последние десять-пятнадцать лет и насколько сместились границы дозволенного в кинокомедиях.

Нужно сделать важную оговорку: традиция комедии Джадда Апатоу, феномен «Американского пирога» и гений Адама Сэндлера – это явления, заслуживающие внимания профессионалов и имеющие право на существование. Телесная комедия или сортирный юмор – одно из самых древних воплощений смешного, радикальная форма выражения которого в культуре пришлась на рубеж 1990–2000-х. Сегодня она не в почете. Большинство форм комического стало неприемлемым в эпоху провозглашенных равенства, равноправия, инклюзивности. Это кризис самого «американского» жанра в сознании обывателя: юмор стал проблематичен в современной политической действительности.

Чуть ли не единственно возможной формой комедии становится абсурд. Но как его воспринимать? Стоит обратиться к вопросу о том, что такое «смешное» в классическом понимании.

Как смешит комедия?

Вообще, комедия не обязана быть смешной именно для вас. Выбор между «смешно» и «не смешно» делают особенности психики зрителя, его культурный бэкграунд, «здравый смысл», в который он верит, и так далее.

Обратимся к теориям смешного, популярность которых выросла благодаря Зигмунду Фрейду и сюрреалистам с начала XX века (см. «Антологию черного юмора» Андре Бретона). По Фрейду, человек живет в состоянии перманентного подавления эксцессов собственной психики, которые мешают успешной социализации. Шутка дает возможность освободиться от напряжения, выводит истинные, первобытные чувства на поверхность, а психические ощущения, вызванные этим сбросом давления, проявляются в удовольствии смеха[1]. Говоря простым языком, вряд ли вы вступите в открытое противостояние со своим ненавистным начальником, когда в его власти ваше увольнение. Вы будете активно обсуждать и смеяться над его поведением в закрытом чате с другими коллегами – создавать мемы, шутить, делать все, что облегчит ваше коллективное страдание и сложности рабочего процесса. Юмор связан с отрицанием психикой реальности. С его помощью возможно воспринимать тревожные темы как безопасные. Суперэго позволяет эго высказывать подобные мысли в юмористической форме[2].

Анри Бергсон в эссе «Смех»[3] пытается описать природу смешного через противопоставление механического повторения и всего того, что это «механическое» внезапно разрушает. Рассеянный человек комичен – он застрял в механическом движении своей повседневности: не смотрит себе под ноги, потому что ходит на работу одной и той же дорогой ежедневно. Витая в облаках, не замечает кочку на дороге, спотыкается и падает – и это выглядит смешным для посторонних. Или другая ситуация: возможно, человек не рассеянный, но профессионально деформированный – и эту ситуацию легко довести до крайности смешного. Вспомните сцену из мультфильма «Зверополис»[4] – медленные движения мелких чиновников-ленивцев рассмешили в 2016 году все постсоветское пространство и тех, кто хоть раз сталкивался с бессмысленностью бумажной волокиты. Здесь противоположная сторона комичности повторения – оно способно менять внешность и характер человека так, что крайность этой трансформации становится смешной. По Бергсону, смешно все то, что нарушает спокойное течение повседневности, внезапно врываясь в реальность (падение) или в наше сознание (когда мы случайно обнаруживаем сходство человека с персонажем мультфильма). Благодаря Бергсону у Жака Лакана появляется возможность говорить о комичности повторения[5]: рассеянный

1. См.: *Фрейд Зигмунд.* Остроумие и его отношение к бессознательному. Перевод с 3-го немецкого издания д-ра Я.М.Когана с предисловием проф. Е.А.Шевалева. – М., «Современные проблемы», 1925.
2. См.: *Freud Sigmund*. Der Humor.
3. *Bergson Henri*. Le Rire. Essai sur la signification du comique. – Сборник из трех статей о смехе, которые были опубликованы в журнале Revue de Paris в 1900 году. – *Прим. ред*.
4. https://www.youtube.com/watch?v=1CYO1RNYoEs
5. См.: *Flaig Paul*. Lacan's Harpo. – Cinema Journal, 2011, p. 98–116.

человек не просто спотыкается и падает, а является тем, кто «выживает» в ситуации постоянного падения, что делает смешной его личность саму по себе.

Еще один важный аспект смешного – карнавализация, о которой пишет Бахтин в своем знаменитом труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»: с карнавалом связаны отдельные смеховые обряды и культы, шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга, огромная и многообразная пародийная литература. Что особенно важно, эти формы обладают единым стилем и являются частями и частицами целостной коллективной культуры. В ситуации карнавала смешно все то, что в повседневной жизни уродливо, и эту позицию разделяет все сообщество, чтобы высвободить коллективное бессознательное. Смешное в карнавале – освобождение от всего религиозного и догматического; это реакция против рационализма, против официального, логического и формалистического авторитаризма. Карнавал разрушает социальные иерархии, и все становятся равными в своем освобождении.

Получается, что комическое включает в себя: 1) психологическое освобождение через шутку на запретную тему, 2) противопоставление механического повторения и разрыва этого повторения, 3) карнавальное разделение коллективной реакции против догматического и рационального.

Комедия мертва, да здравствует комедия!

К этому моменту у читателя должно было сформироваться сомнение насчет высказанных выдержек из теорий смешного. Если следовать их логике, то смешна любая форма инаковости – непохожести на то, к чему привыкла повседневность. Все бы хорошо, да вот только достижения движений #MeToo, Black Lives Matter, борьба за инклюзивность, включение ЛГБТК+-сообщества в поп-культуру делают эту инаковость особенно проблематичной. Ведь кто придумал эту форму Другого? Конечно же, белый гетеросексуальный мужчина, который с его взглядами долгое время был гегемоном. Сражение за всеобщее равенство – нарратив, ставший главным двигателем поп-культуры где-то с середины 2010-х, – оставило в прошлом много негативного. Но, главное, актуализировало проблему различных точек зрения на произведение искусства: взгляд может быть не только мужским или женским, он может быть детским, профессиональным, взглядом угнетенного, взглядом большинства или меньшинства, пристальным или поверхностным – любым. И в этой ситуации Другой не может оставаться Другим – теперь это полноценный носитель собственной точки зрения. Когда нам смешон рассеянный человек, мы лишаем его собственного «я», возможности быть обнаруженным. Вдруг он рассеян, потому что страдает тревожным расстройством и ничего не может с этим поделать?

Действительно ли мы освобождаемся, когда шутим? Этим вопросом задается Умберто Эко в критике концепции карнавала Михаила

«Зеленее травы», режиссеры Жослин Де Боэр, Доун Люббе

Бахтина: если бы карнавал действительно освобождал, невозможно было бы объяснить, почему власть (социальная или политическая) использует зрелища для отвлечения внимания толпы. Почему диктатура всегда являлась цензором для пародий или сатиры? И почему массмедиа используют смешное как инструмент социального контроля? Потому что тот, кому принадлежит власть над юмором и шуткой, руководит границами дозволенного. Карнавал невозможен без нарушения действующего закона – он легко может стать революцией, если не соответствует социальным ожиданиям и возникает неожиданно[6].

Среди синефилов есть много ностальгирующих по временам, когда в кино можно было шутить на любые темы и, например, блэкфейс Роберта Дауни-младшего в «Солдатах неудачи» был вариантом такой «нормальной» комедии. Но вариантом нормы он был только потому, что такую позицию разделяли мейнстрим-медиа в эпоху, когда зритель был ими же воспитан. Сегодня юмор контролирует нарратив всеобщего равенства, и поэтому пересмотр «Евротура» или «Сорокалетнего девственника» заставляет немного поеживаться – они больше не вписываются в рамки дозволенного.

Эстетика причудливого: странно, но не слишком странно, пока это смешно

Получается, что комедия случайно или добровольно, но обязательно транслирует чьи-нибудь ценности и шутит только на те темы, которые удобны массмедиа. И что же делать? Есть несколько вариантов. Первый – ничего, никто не пострадает от того, что вы отдыхаете за пересмотром «Блондинки в законе», где с ног на голову переворачивается сексистский стереотип о цвете волос женщины. Второй – теории комического в традиционном смысле слова требуют исследовательской ревизии в связи с новыми правилами игры, так что оставим эту проблему

6. См.: *Eco Umberto*. The frames of comic freedom. *Carnival,* 1984, p. 1–9.

«Зеленее травы»

для академических ученых. И третий: что, если ответ уже есть в кинематографе, просто не попал в поле зрения мейнстрима?

В 2010 году исследователь Джеймс Макдауэлл пишет статью под названием «Заметки о причудливом» (Notes on Quirky), которая позже оказала значительное влияние на исследователей метамодернизма. В ней нам интересно то, как автор замечает особую, комическую по своей природе «чувствительность»[7] в американском независимом кино 1990–2010-х, которую Макдауэлл называет причудливой – quirky.

Что включает в себя эта эстетика? Вспомните кадры из «Семейки Тененбаум», пишет Макдауэлл: симметричное пространство с четкой геометрией, а герои в фильме похожи на игрушки, которые поместили в кукольный дом. Очевидная «детскость» титров, условная вселенная детских проблем во взрослом мире, заимствованный из тайваньской «новой волны» tableau staging и axile cut. «Семейка Тененбаум» – это «Мальтийский сокол» эстетики причудливого. Уэс Андерсон сделал причудливость форм и персонажей неотъемлемой частью своей фильмографии. Невидимое влияние стиля распространяется далеко за границы его творчества: «Призрачный мир» (2001), «Любовь, сбивающая с ног» (2002), «Взломщики сердец» (2004), «Наполеон Динамит» (2004), «Я и ты, и все, кого мы знаем» (2005), «Маленькая мисс Счастье» (2006), «Я киборг, но это нормально» (2006), «Ларс и настоящая девушка» (2007), «Орел против акулы» (2007) и т.д.[8]. Если вы смотрели хотя бы два фильма из этого списка, вам станет понятно, о какой странной чувствительности идет речь. «Ключевые слова в этом стиле – двухмерность, мультяшность, преувеличенное ощущение искусственности, прозрачное, симметричное, чистое. Статичные, двухмерные, средней длины или длинные планы, которые геометричны, симметричны, изображают изолированность бережно организованных персонажей, иногда смотрящих прямо на нас анфас.

7. Термин «чувствительность» Джеймс Макдауэлл заимствует в работах Сьюзен Сонтаг.

8. Полный список картин, которые можно отнести к причудливому кино: https://letterboxd.com/teta/list/every-movie-mentioned-in-james-macdowells/

Персонажи выглядят немного «не к месту» в этом композиционном построении. Темы детства и инфантильности всегда прямо или косвенно поднимаются в этих фильмах»[9].

Почему смешно, ведь эти фильмы посвящены трагедии повседневности? Возвращаясь к комическим конвенциям, можно заключить, что здесь все еще сохраняется механический мотив Бергсона. Традиционно зритель смеется над рассеянным человеком, но здесь рассеянный смотрит на мир, который над ним смеется (или на нас по ту сторону экрана). Он «принимает» нашу точку зрения и живет в мире, который будто бы немного сломан, – что и делает внутреннее устройство кадра и сюжет не по возрасту «детским». Комедия в таких картинах полна дискомфортного и болезненного юмора, возникающего из-за того, что жизнь персонажа одновременно жалка и мучительна. Но нам предлагают посмеяться не столько над его болью, сколько над его наивностью и невыносимой неловкостью его положения. Мы смеемся, потому что нам больно наблюдать за ситуацией.

Кажется, будто персонажи – это марионетки внутри сюжета, которые внезапно ожили и начинают осознавать себя в этой причудливой вселенной. Это отдаляет наши знание и эмоциональные переживания от героев. Можно сказать, что такая комедия остраняет и разрушает «четвертую стену». Герои обнаруживают собственное «я» и осознают власть собственного взгляда в границах своей вымышленной вселенной.

«Зеленее травы»: новая логика абсурда

Дистанция и остранение отсылают нас к традиции театра абсурда, где привычные сюжетные связи разрываются, а на их место приходит опыт проживания дискомфорта. Какая может быть логика в абсурде, если по большому счету логики в абсурде быть не может? Исследователь Джерри Палмер тем не менее пытается описать этот механизм в своей работе «Логика абсурда»[10].

Абсурдистский гэг воспринимается в два этапа:

1) перипетия (внезапное осложняющее событие), шок или удивление в повествовании;
2) пара силлогизмов, приводящих к противоречивым выводам:
   а) что процесс неправдоподобен;
   б) что процесс тем не менее имеет определенную степень правдоподобия, но меньшую, чем неправдоподобность.

Если вспомнить сцену из «Любви, сбивающей с ног» Пола Томаса Андерсона, где герой Адама Сэндлера начинает внезапно танцевать посреди супермаркета, то она выглядит абсурдно, потому что 1) это внезапно и 2) такое поведение не вполне вписывается в характер персонажа, изначально заданный повествованием.

Абсурд позволяет деконструировать традиционные комические конвенции. Если посмотреть эпизод одного из шоу телеканала Adult Swim – The Eric Andre Show, – он может шокировать зрителя, столкнувшегося

9. См.: *MacDowell James*. Notes on quirky. – Movie: A Journal of Film Criticism, 2010, 1.1, p. 1–16.

10. См.: *Palmer Jerry*. The logic of the absurd: On film andtelevision comedy. – London, British Film Institute, 1987.

с подобным юмором впервые: вместо освобождения шутки стремятся вызвать крайнюю степень дискомфорта. Что происходит? Любое американское вечернее шоу с ведущим-комиком, беседующим со знаменитостями, несет устоявшийся образ: вступительное слово ведущего, джазовый оркестр, интервью со звездой, выступление именитых музыкантов. Эрик Андре полностью выворачивает наизнанку «причесанность» такого формата. В гостей летят яйца, в адрес звезд можно позволить себе непристойность, стол внезапно ломается, а джазовый оркестр играет разлаженно – все это выглядит крайне странно. Именно таким юмором пользуются режиссер Джим Хоскин («Сальный душитель», «Вечер с Беверли Лафф Линн») и постановщиц фильма «Зеленее травы» Жослин Де Боэр и Доун Люббе.

«Зеленее травы» становится возможным как раз благодаря наследию эстетики причудливого и сопротивлению традиционным законам комедии. С одной стороны, это совершенно уэс-андерсоновский сеттинг одноэтажной Америки с геометричностью и игрушечностью пространства, с другой – комедия, воспитанная традицией телешоу Adult Swim: черный абсурд, где деконструируются возможности механизмов комического. В России фильм вышел ограниченным прокатом, но успел снискать популярность у любителей трэш-кино. Его либо любят, либо ненавидят.

Герои фильма условны, точно так же условен и мир, который они населяют, – от картинки буквально веет пластмассовым запахом, как со склада игрушек. История разворачивается между двумя подругами, которые испытывают зависть и ревность к имуществу друг друга – к дому, к мужу, к детям. Ребенок одной из девушек однажды превращается в собаку – и тут можно было бы сказать, что с этого начинается драматургическое «воспитание» героинь, только этого превращения никто не замечает. К собаке продолжают относиться как к человеческому дитяти. Впрочем, на этом повествование не заканчивается – к тому же оно абсурдно и запутано. Можно бесконечно долго искать смыслы и наконец их придумать: например, мир «Зеленее травы» может быть капиталистическим раем из «Сада земных наслаждений». Или превращение ребенка в собаку может символизировать потребительское отношение к собственному ребенку – это украшение жизни, а не человек, наделенный сознанием. Но Луис Бунюэль с Сальвадором Дали еще со времен «Андалузского пса» просили: не нужно искать смысл там, где его нет.

Вместо этого обратимся к комической составляющей. «Зеленее травы» ставит юмор на грань невероятного неправдоподобия и ужасающей правдоподобности. Куда делось психологическое освобождение через шутку на запретную тему? Когда героиня забирает в дочери темнокожую девочку, это не смешно, потому что здесь нет фрейдистского освобождения бессознательного, только заигрывание с предчувствием этого ощущения. Мы думаем: она вот-вот опомнится! Но нет, факт остается фактом – героиня удочерила темнокожую, потому что

«Зеленее травы»

та ей понравилась. Это выглядит чудовищным, особенно в контексте движения Black Lives Matter.

Вспомним пример рассеянного человека или «расстроенного механизма», который становится смешным стороннему наблюдателю и уходит от насмешки над человеком или конкретным типом личности. В случае «Зеленее травы» комическое вплетается в ткань картины. Смешно то, что фильм сам по себе – это «расстроенный механизм», где привычные драматургические законы перестают работать, нарушается устройство внутри кадра, жанровые конвенции сталкиваются друг с другом. Фильм смешон еще и потому, что не вписывается в программную сетку даже артхаусного кинотеатра: он лишен ожидаемых наборов знаков, которые можно было бы интерпретировать. Единственное, что остается зрителю, – ощущение дискомфорта и остранения. Деконструкция жанровых конвенций позволяет освободиться самой комедии, которая ранее всегда зависела от ожиданий зрителя – представителя определенной культуры. Причудливое кино сделало своим героем классический смешной объект – лузера-неудачника, а абсурдистская традиция позволяет ломать и пересобирать комические конвенции. Впрочем, такая форма комедии вряд ли сможет быть понятной массовому зрителю, сохраняя свой статус артхауса или трэша. ◆

Алиса Таежная

КОРОЛЬ ЛОНГ-АЙЛЕНДА

Портрет Джадда Апатоу

«В работе я стараюсь говорить о том, как люди развиваются и взрослеют, чтобы стать лучше» – кредо режиссера Джадда Апатоу, который уже более тридцати лет меняет американскую комедию и представления мейнстрима о том, что можно считать смешным. Взросление в его понимании происходит всю жизнь, пока ты учишься смеяться над тем, от чего тебе было невыносимо больно еще вчера: от собственных неудач, страха перемен и впустую потраченного времени, чувства собственной неполноценности и тревоги за возможные неудачи.

Апатоу можно с легкостью назвать адвокатом современного инфантилизма. Десятки его героев – не завершившиеся в развитии люди-дети, которым не объяснили, что жизнь – это не коробка конфет, а череда подлянок и разочарований в себе: словами Вуди Аллена, «еда тут омерзительная, и порции такие маленькие». Коллекционер поп-культурных фигурок и девственник в сорок («Сорокалетний девственник», The 40 Year Old Virgin; 2005). Стоун, случайно обрюхативший симпатичную абсолютно постороннюю девушку («Немножко беременна», Knocked Up; 2007). Комик, мечтающий перезапустить карьеру, но уставший от своего замшелого амплуа и шуток, вышедших из моды («Приколисты», Funny People; 2009). Сорокалетние родители, которые справляются со своей жизнью хуже, чем их дети («Любовь по-взрослому», This Is 40; 2012). Эгоистка-разгильдяйка, совсем не готовая к здоровой привязанности («Девушка без комплексов», Trainwreck; 2015). Наконец, жертва детской травмы, горе-татуировщик и переросток, живущий с мамой («Король Стейтен-Айленда», The King of Staten Island; 2020). Вот его герои, не претендующие на наше уважение, но вызывающие столько узнавания и понимания. Внутри любого человека бьется в агонии Питер Пэн, который хочет еще полетать.

Если лузеры, придуманные в американском инди-кино Кевином Смитом, Джимом Джармушем и Хэлом Хартли, подросли и теперь вынуждены принимать какие-то решения кроме того, как убить очередной день, то можно считать, что они превратились в героев Джадда Апатоу. С работой для взрослых, возможно, даже с кредитами и собственными детьми, но ни минуты не разобравшихся, что им надо и как перестать бояться следующего шага.

В интервью Апатоу признается, что с каждым днем только укрепляется в уверенности, что ничего не знает. Даже пандемию встретил, как подросток, оставленный родителями на выходные с полным холодильником: «Что мне бухать все это время? Сколько мороженого мне надо съесть? Мне оставаться здоровым или пусть все просто развалится?»

«Король Стейтен-Айленда», режиссер Джадд Апатоу

Ни рабочие обязанности, ни подросшие дети, ни продакшн нескольких проектов одновременно не снимают вопроса, что делать дальше, когда на тебя обрушиваются новые обстоятельства. Апатоу не выдает себя за эксперта, знающего как жить. И на фоне тысяч коучинговых курсов самопомощи и наивных аффирмаций «я заслуживаю только самого лучшего» его нерешительность подкупает. Вместо установок на исключительность – воспевание заурядности, вместо подвигов – целительное безделье, вместо забивания жизни информационным шумом – похвала скуке. В банальности нет ничего банального, когда проживаешь ее сам.

Корни Апатоу в американском стендапе, к которому он обратился в своем выступлении «Возвращение» (The Return) в 2020 году. Он не был на сцене как комик больше двадцати пяти лет, выбрав продюсирование и режиссуру, но именно в «Возвращении» очевидны цельность и преемственность всех его проектов. Как и большинство успешных американских стендапов последних двух десятилетий, это автобиографическая

работа, в которой жизненные факты обернуты в прозрачную пленку фикшна, чтобы слегка разбавить повествование панчлайнами. В стендапе Апатоу много говорит о семье – жене и дочках, которых даже снимал дважды в собственных фильмах: «Немножко беременна» и «Любовь по-взрослому». Чем ближе к телу, тем честнее.

Апатоу шутит, что стендап – это отличный способ сокрушить самооценку и получить при этом гонорар в десятки раз меньше, чем в продюсерском кресле. Что «рыночные» рекомендации в интернет-магазине Amazon по поводу твоих фильмов – самый честный ответ на вопрос, где на карте современной культуры ты действительно находишься, что бы ты там себе ни навоображал. Что взрослые, боящиеся детей в телефонах, паникуют, как их дедушки и бабушки полувековой давности,

«Любовь по-взрослому», режиссер Джадд Апатоу

трясшиеся от виляющих бедер Элвиса Пресли. Что деменция не за горами, и вот ее первый признак: смотреть с женой сериал восемь часов и на последней серии понимать, что вы его уже видели. Что новых интересных слов в нашем лексиконе появилось много – «слатшейминг», «харассмент», «микроагрессия», «триггерить», – но, кажется, мы не всегда пользуемся ими по делу. Что равноправие возможно и желательно, но только в теории – ведь весь зал его зрителей состоит из пар очень красивых женщин в компании с разными, но всегда нелепыми версиями самого Апатоу.

Как и большинство не самых счастливых подростков, которые привыкли выживать, вышучивая дурацкие обстоятельства вокруг себя, Апатоу оказался в стендап-клубе в пятнадцать лет, сбежав от домашней мясорубки в Лонг-Айленде, – и сразу почувствовал себя в своей стае. То, как устроена такая стая и откуда вообще берутся шутки, он позже описал в своем самом интимном фильме «Приколисты» о стендап-среде в диапазоне от начинающих авторов до титулованных комедийных

артистов. Эта среда – шустрая, богатая, наполненная общением и взаимообменом, коллективная, конкурентная и при этом поддерживающая. Смешного много не бывает, чужие неудачные шутки – топливо для твоих удачных, а триумфаторы становятся ролевыми моделями и вдохновением для всех, несмотря на профессиональную зависть. Как и столетие назад, смешное построено на слабости и развлекательном описании настоящих страданий. Только во времена Чаплина это был добросердечный бездомный, а сейчас – кидалт в американском захолустье, грызущий матушкины чипсы.

Среди ранних влияний Апатоу – братья Маркс, Мел Брукс, Хэл Эшби, Ленни Брюс и Стив Мартин, прочему он учился уже в поле. В том числе общаться со знаменитостями типа Хоуарда Стерна и Джерри

«Немножко беременна», режиссер Джадд Апатоу

Сайнфелда, до которых Апатоу в щенячестве дозванивался по телефону с дрожью в коленях. Не пройдя всю кухню стендапа – от первых тестовых пятиминутных оупен-майков до написания шуток другим комикам, – невозможно не только понять поточность, темп и развитие комедии как жанра, но и найти собственный голос в этом хоре. Как и заручиться поддержкой единомышленников и уметь задвинуть подальше свое ви́дение, когда наблюдаешь чужой, более мощный талант. Так Джадд Апатоу в начале карьеры решил не конкурировать с харизматиками Адамом Сэндлером и Джимом Керри и ушел в авторы и телепродюсеры, не обольщаясь по поводу своего сценического обаяния.

С первых телепроектов «Чудаки и зануды» (Freaks and Geeks; 1999–2000) и «Неопределившиеся» (Undeclared; 2001–2002) он уловил как свою главную тему – перманентность взросления, – так и рабочий метод: собрать в одной комнате артистов и сценаристов, вытащить на свет молодые таланты из подвалов стендап-клубов и дать каждому развить свою роль. Комедия не живет без свежей крови, и нет никого

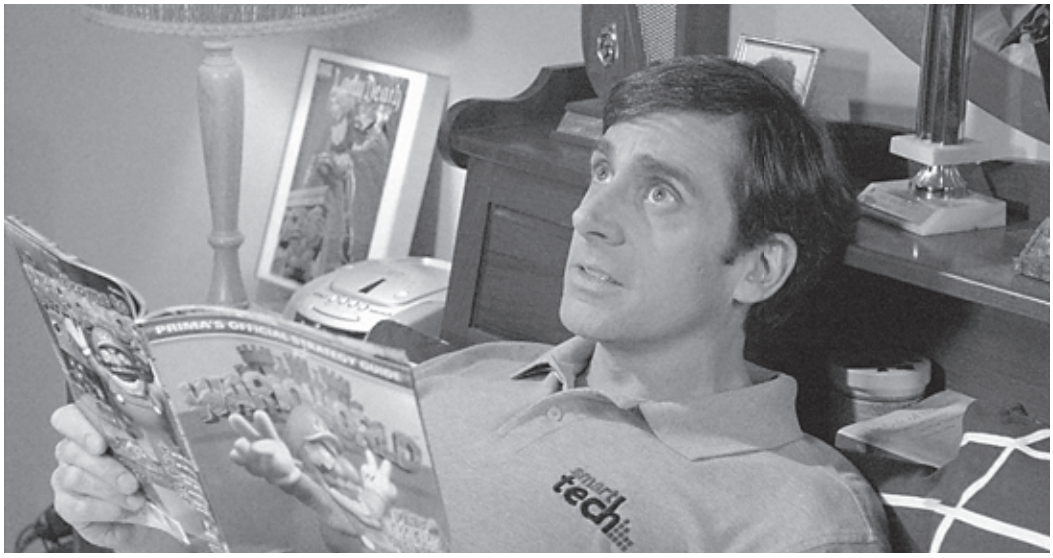
вреднее для жанра, чем засидевшийся на троне патриарх: «Молодым людям много что есть сказать. Они не выгорели со своими идеями и обычно очень страстно относятся к каким-то историям из своей жизни. Всегда забавно помогать людям определиться в том, как они будут исполнять первые главные роли. С теми, кто снимается в тридцать пятом фильме, работается по-другому, и мне нравится это чувство – оказаться с начинающими на их первом этаже».

Любой из воспитанников Апатоу – от Сета Рогена до Эми Шумер – говорит в интервью о том, как много им дали эти антииерархичность и возможность быть услышанным. «Я знаю, что есть люди, которые пишут блистательные сценарии и потом требуют не менять ни одной запятой, многие из таких фильмов – мои самые любимые на земле. Но я просто не представляю, как это делать. Мне нужно оказаться в комнате с людьми, работать и придумывать вместе». Именно заточенность на коллективный труд делает Апатоу индустриальным любимцем – человеком почти без наград (одна номинация на «Золотой глобус» не в счет), которого ценят без исключения все. В случае Апатоу продюсер ничуть не уступает по важности режиссеру: именно он стоит за «Кабельщиком», «Суперперцами», «Подружками невесты», «Любовью-болезнью» и сериалом «Девочки». Каждый из этих проектов, что называется, milestone: ключевое событие в жанре. Те, кого Апатоу продюсировал и брал на главные роли, позже привлекали его в свои проекты. Те, кого он снимал, начинали снимать сами или становились соавторами сценария.

За четверть века, что Апатоу не занимается стендапом сам, он подрастил в американском мейнстриме собственную стаю и готов вырастить еще больше звезд: стимул наставничества в индустрии не менее важен, чем собственные идеи. В преподавательском курсе о комедии на MasterClass режиссер и продюсер делится универсальными советами о том, как сохранять темп в комедии, трансформировать личный опыт в авторский язык и соблюдать важнейшее правило комика «бить вверх» – не высмеивать слабых, а начинать с себя и толкать снизу сильных мира сего, которые потеряли связь с реальностью. Именно поэтому, ведя политически заряженный твиттер, Апатоу не щадит недавнего американского президента: «Нормально издеваться над тем, кто не заслуживает нашего уважения». Юмор – главная защита перед неопределенностью и беспомощностью, и преуспевают те, кто виртуозно может облечь коллективный невроз в хлесткие формулировки: «Некоторые типы людей, не важно в какие бы серьезные обстоятельства они ни попадали, ведут себя с юмором. Они способны быть смешными, потому что злятся и имеют в виду при этом что-то забавное. Это то, чем мы все и занимаемся в жизни».

Последний фильм, снятый Апатоу как режиссером, – «Король Стейтен-Айленда» (The King of Staten Island) – воплощает идею боли и бессилия, которые органично переходят в проактивное поведение. Молодой комик Пит Дэвидсон играет парня из непрестижного

пригорода, который так страдает после гибели отца-пожарного 11 сентября, что с подросткового возраста не собрал себя по кускам, хотя пора бы. Он вешает лапшу расположенной к нему девушке, что они всего лишь friends with benefits, говорит, что хочет быть татуировщиком, но мало что для этого делает, а к двадцати пяти годам так и не сдвинулся с мертвой точки – дивана перед телевизором в мамином подвале. Король Стейтен-Айленда – доведенный до карикатуры сам комик Пит Дэвидсон: он потерял отца-пожарного в день крушения башен-близнецов, страдает пограничным расстройством личности и однажды даже взволновал своих подписчиков в твиттере статусом о желании свести счеты с жизнью. Вместо того чтобы скрывать эту часть жизни Пита, Апатоу и Дэвидсон придумали, как найти исцеление таким, как он:



«Сорокалетний девственник», режиссер Джадд Апатоу

через историю о многообещающем, но затормозившем парне, которому требуются усилия, чтобы вырваться из «дня сурка». Бесконечным каникулам пора заканчиваться, и история короля Стейтен-Айленда, первого парня на деревне, как раз о том, как жизнь рано или поздно дает пинок под зад и тебе приходится шевелиться. Пропуская ступеньку за ступенькой, сложнее сделать рывок, но во взгляде Апатоу на короля Стейтен-Айленда не найти ни ноты мизантропии.

Снисхождение и пренебрежение не способ помочь преодолеть преграды. Всех питают только ласка и поддержка. «Когда я снимал “Приколистов”, – вспоминает Апатоу, – я читал много интервью Джона Кассаветиса. Он любил говорить: “Любовь – это единственная тема”. Мне кажется, это правда: есть препятствия к любви – и люди, пытающиеся ее найти. Что-то всегда стоит на нашем пути к любви – и об этом так много наших самых любимых фильмов». За свою тридцатилетнюю карьеру Апатоу придумал еще десяток. Только про это. ◆

ФЕСТИВАЛЬ НОУБРАУ

«Санденс»-2021. «Круглый стол» «ИК»

В беседе участвуют Дмитрий Барченков, Елена Бассе, Егор Москвитин, Алиса Таежная. Модератор — Юлия Гулян.

Юлия Гулян. Мы собрались поговорить про феномен фестиваля «Санденс» в рамках номера, посвященного американскому кино и «Оскару». Потому, надеюсь, мы обсудим киносмотр не только в контексте фестивального движения, хотя и здесь это явление довольно уникальное, потому что «Санденс» не принадлежит к фестивалям категории А, но при этом явно завоевал статус первостепенного наравне с Венецией, Берлином и, видимо, Каннами – раз уж последние берут в свои параллельные программы его фильмы. Важно проследить и динамику «Санденса» в американском кинематографе, потому что, по крайней мере, с нашего материка (или только мне так кажется) видится постоянная дихотомия – отношения притяжения-отталкивания между «Санденсом» и Голливудом, «Санденсом» и «Оскаром».

У меня есть предположение, что «Санденс» – это такой Кристиан Метц от фестивального движения. То есть это смотр, который все тридцать шесть лет своего существования, вместо того чтобы оценивать кино (вопреки всем рекордным сделкам, что там совершаются), создает то [кино], что можно любить. Это фестиваль, который вопрос о притягательности кино ставит куда важнее вопроса о правилах его функционирования. «Санденсу» будто интереснее понять и ответить, что это вообще за желание, заставляющее зрителя прийти в кинотеатр. Ведь это самый негуманный для участников фестиваль, но многие продолжают его посещать, невзирая на многочасовые перелеты и скверные кинотеатры, и таких людей немало. А в 2021-м «Санденс» вообще за счет онлайн-показов добился самой масштабной

←
Создатель фестиваля «Санденс» Роберт Редфорд

аудитории – до полумиллиона просмотров (в 2,7 раза больше, чем в прошлом году). Понятно, прошел именно онлайн-фестиваль, но это нелишнее доказательство, что «Санденс» – редкий смотр, который старается преодолеть противопоставление между интеллектуальным и массовым, интеллектуальным и аффективным кино. И получается, что он такой отменяющий иерархию агент ноубрау и от фестивалей, и вообще от кинематографа. Потому что сколько бы Канны ни показывали, скажем, того же «Безумного Макса», общие очереди для публики и индустрии, Q&A вместо пресс-конференций устраивает именно «Санденс», и в этих жестах куда больше демократизма.

Алиса Таежная. Если говорить про великую троицу Берлин – Канны – Венеция и плюс, допустим, Локарно, если кому-то интересен европейский контекст, то «Санденс» в первую очередь не европоцентричная формация, которая инкорпорирует как американское, так и кино не обязательно европейское. В этом году, например, было довольно много азиатских и латиноамериканских фильмов. Это в хорошем смысле слова антиевропейский нарратив, потому что Европа фестивальное и вообще «авторское» кино на несколько десятилетий себе присвоила и только в конце 80-х годов фильмы Содерберга, Коэнов и Тарантино эту монополию нарушили. Независимое кино с претензией на интеллектуальность в Штатах начало массивно развиваться.

Мне кажется очень важным, что с точки зрения американского образа жизни голливудская среда диктует четкий нарратив: производство кино в контексте селебрити-культуры и стереотипов об успешности. В Голливуде достаточно тяжело снимать, жить и функционировать не в конъюнктурном формате, начинать с полного нуля и без протекций. И, конечно, расположение «Санденса» в ледяной зиме, в сугробах в январе-феврале в Юте, которая никаким образом с прогрессивным американским мировоззрением в массовой культуре не связывается (в отличие от байденовской Калифорнии с легалайзом и прочими радостями жизни), – это интересная не только географическая позиция, но и позиция концептуальная. Нетворкинг на «Санденсе» – это точно не закрытые вечеринки у калифорнийских бассейнов.

Елена Бассе. Все, что касается Голливуда, так регламентировано, что когда бываешь на «Санденсе», то получаешь настоящий глоток свежего морозного воздуха. Я впервые приехала на этот фестиваль в 2009 году, как и Алиса, за свой счет и была поражена всей атмосферой, даже не самими фильмами, а тем, что происходило между показами, когда все зрители после окончания сеанса садятся в автобусы и начинается обсуждение – такое живое, эмоциональное, настоящее, что сердце радуется, будто ты получил положительный заряд: это отдельный фестиваль! В 2009-м билеты еще продавались в кассах. Я приезжала к четырем-пяти утра и ждала открытия касс, а были люди, которые там ночевали в спальных мешках… За десять лет атмосфера сильно изменилась: очереди теперь виртуальные, многие пользуются убером, что, конечно, намного удобнее. Но билеты на сеансы достать все труднее.

Спасают показы для прессы, но на них не так интересно. Иногда ловишь себя на мысли, что «Санденс» превращается в фестиваль для представителей индустрии. Слушая которых, понимаешь, что многие сделки уже заключены.

Хотя еще в 2017 году можно было встретить Рида Хастингса[1] на обычном, не P&I[2], просмотре документального фильма Китти Грин «Прослушивание на роль ДжонБене». Как это часто бывает на «Санденсе», перед кинопоказом завязался разговор со зрителями о том, что кто уже видел. И молодой студент киношколы, с которым мы познакомились тут же в зале, узнал сидящего в последнем ряду Хастингса. После сеанса мы, группа из четырех человек, по-простому подошли поздороваться, и он начал нас расспрашивать, как нам понравился фильм. Потом мы еще полчаса, пока ехали в автобусе, все вместе обсуждали картину и сам фестиваль. Где это еще возможно, разговаривать с руководителем крупной компании в течение получаса на равных, как с человеком, влюбленным в кино. Кстати, Netflix ту картину потом купил.

Люди на «Санденсе» всегда просто замечательные, открытые, какие-то всё понимающие, и они все обожают кино! Если ты на «Санденсе», то у нас с тобой много общего! После такого Канны, куда я приехала намного позже, поразили меня атмосферой снобства: кто ты такая, чтобы здесь находиться? Какого цвета у тебя аккредитация и где твои каблуки, где платье от-кутюр – еще хуже, чем в Голливуде.

«Санденс» – это о любви к кино. О том, как люди объединяются: одни снимают, другие рассказывают, третьи восхищаются… – и это взаимный клубок эмоций и ощущение праздника, где мы радуемся, что мы вместе, что мы чувствуем и понимаем друг друга…

Юлия Гулян. Думаю, это объясняется и происхождением фестиваля: «Санденс» вырос из лаборатории, а не из стремления уравновесить Венецианский кинофестиваль, например. И Роберт Редфорд пригласил

1. Соучредитель, председатель и директор компании Netflix. – *Прим. ред.*

2. Пресса и индустрия. – *Прим. ред.*

Сидни Поллака и сценариста Уолдо Солта для обучения пятнадцати первых начинающих режиссеров. То есть изначальной посылкой была поддержка всех независимых, не услышанных в Голливуде молодых режиссеров и/или сценаристов (так, в лаборатории будет разрабатывать свой дебют Тарантино, чтобы в 1992-м показать «Бешеных псов» уже на фестивале), композиторов и хореографов.

Алиса Таежная. Самое ценное, что «Санденс» – это открытая система для всех, кому интересно, как снимается кино: и для кинокритиков, и для журналистов, и для режиссеров. То есть мы не столько разговариваем про какие-то сверхценные смыслы, о чем, безусловно, режиссеры расскажут, но узнаём огромное количество закадровых деталей о том, что такое вообще снять фильм. Потому что одно дело анализировать картину, исходя из того, что мы восприняли с экрана, а другое – понять, как все было сделано: за какие деньги, кем, с каким кастом, с какой съемочной группой, в какой иерархии, с какими студиями и в какие сроки. Все Q&A, которые я видела, и интервью, сделанные на «Санденсе», очень содержательные. Они дают крутой инсайт о том, что кино – это муторная, рациональная и очень конкретная работа, а не только веселый и захватывающий творческий процесс единомышленников. Этот комплексный индустриальный подход демонстрируют режиссеры-звезды «Санденса» типа Стивена Содерберга. Ведь Содерберг, дебютировавший на кинофестивале в 1989-м, не просто режиссер-суперзвезда, а суперпродюсер, супербазис американской киноиндустрии. Самим собой, своим подходом, своей экстенсивностью, своей продуктивностью и кругозором он воплощает идею, что кино – это не просто сильный сценарий и режиссер-визионер. Кино – это очень плотная органичная система, где автор – многорукий специалист, который может и должен уметь все и интересуется всем, что касается фильма, умеет слушать и договариваться, способен работать в постоянном цейтноте. Он интересуется опытом съемочной группы, фильмами своих соседей-коллабораторов, режиссеров своего поколения, актеров, их ролями и до, и после своей картины. Он капитально погружен в общий кинопроцесс, не ограничиваясь рамками собственных фильмов.

Егор Москвитин. И правда, иногда выстраиваются удивительные цепочки взаимодействия и взаимопомощи. Скажем, в свое время Стивен Содерберг, один из первых выпускников «Санденса», заметил на фестивале картину «Мементо» Кристофера Нолана, которая ему очень понравилась, и он нашел для нее американского прокатчика. Спустя год Кристофер Нолан нашел американского прокатчика для режиссерского дебюта Ричарда Келли – фильма «Донни Дарко». И таким образом они все действительно друг другу помогают.

Алиса Таежная. То есть это очень подвижная, очень устойчивая экосистема. Она держится на сообществе, а не на том, что есть демиурги, которые придумывают великое кино и вокруг которых бегают и их обслуживают какие-то второстепенные персонажи. И то, что

и политическая осведомленность, и #MeToo-движение разогнались в том числе благодаря брожению на «Санденсе», тоже показательно. Фестиваль развивает сообщество – пусть это сейчас уже не какие-то совсем низовые ребята, а более или менее прорывающиеся и рассчитывающие на большие бюджеты режиссеры. И здесь очень важен дух цеха. На «Санденсе» и вправду не бывает случайных халявщиков, сюда приезжают крупные специалисты из индустрии, кинокритики из солидных изданий с очень четкой интенцией – увидеть своими глазами, как работает кинематограф после мифологизированной эры авторского кино, в очарованности которой в значительной мере все еще пребывает публика Венецианского и Каннского фестивалей с их праздничным антуражем. Эти великие фестивали действительно несут знамя всех прекрасных режиссеров, актрис и актеров, которые красиво пили шампанское на Круазетт и позировали для светской хроники красных дорожек. Я не могу себе представить, чтобы постер «Санденса», как постер Канн, продвигал ностальгию – Клаудию Кардинале или фильм «Презрение», – анонсируя современное событие. С «Санденсом» невозможно даже вообразить это обращение в прошлое – к «Бешеным псам», Спайку Ли, это вечное возвращение. Никто сейчас не достанет из закромов Ричарда Линклейтера или Стивена Содерберга, чтобы объяснить, что «Санденс» – это важный современный канон.

Егор Москвитин. Я вдруг подумал, что на «Санденсе» я ни разу не видел фильмов, в которых герои снимают кино, что всегда есть в Каннах, в Торонто, все эти «Операция “Арго”», «Артист», «Ла-Ла Ленд», «Бёрдмен» и так далее. На «Санденсе» такого эгоцентризма что-то не припомню.

Дмитрий Барченков. Как зритель я следил за «Санденсом» долгие годы, теперь слежу как журналист и, наверное, как начинающий кинематографист и вижу, что помимо уже упомянутой демократизации этот фестиваль отличает его точное попадание в повестку. Мы это видим по «Девушке, подающей надежды» Эмиральд Феннелл, действительно выдающейся дебютантки: замечательный фильм в очень верном ключе отражает то, что происходит сегодня с обществом. Причем «Санденс» не столько встраивается в повестку, сколько ее формирует. Например, здесь побеждало «Неправильное воспитание Кэмерон Пост» Дезире Акхаван. Картина в сцепке, тандеме с драмой «Стертая личность» Джоэла Эдгертона начала борьбу с репаративной терапией в Америке – специальными программами по исправлению гомосексуальности. То есть настоящая общественная борьба началась с фильмов, один из которых был показан на «Санденсе». Это очень большая, важная социальная работа.

Елена Бассе. Никто не ставит себе такую задачу: мол, какая повестка на сей раз? Она естественным образом вырастает из молодых талантов, которые просто берут настоящую жизнь и снимают кино о том, что их по-настоящему волнует, а потом уже приходят и «Золотые глобусы», и «Оскары» и помещают это в другой контекст. Да, это кино может быть очень часто неидеальным, но оно живое. Для меня это

невероятно важно и вдохновляет. Я начинаю понимать, чем живут молодые, куда мы движемся, что происходит с обществом, куда оно развивается. В этой связи мне запомнилась показанная в этом году эксцентричная комедия «Планета» (El Planeta) молодой испанки Амалии Ульман, в которой она и ее мама сыграли главные роли. На первый взгляд фильм кажется домашним видео о девушке, которая занята поисками легкого и быстрого заработка, но при этом не отказывает себе в шопинге и походах в ресторан. Иногда она обедает пирожными, прямо как современная Мария-Антуанетта. Но по мере того как зрители следуют за героиней, становится понятно, что и девушка не такая уж поверхностная, какой видится поначалу, и трудности, с которыми ей приходится сталкиваться, не такие комичные. Постепенно приходишь к мысли, что фильм отражает картину современного мира, в котором экономические проблемы все больше становятся реальностью для тех, чье положение еще вчера казалось довольно благополучным и стабильным. Учитывая тот факт, что в основу фильма легла личная история Амалии, вряд ли можно предположить, что она следовала какой-то повестке.

Алиса Таежная. «Санденс» важен для кинодвижения еще и тем, что значительно уравнял актеров как соавторов фильма. Очень часто актеры остаются просто носителями образа и существуют в тени режиссерского замысла – в худшем варианте это глянцевые люди, которые при помощи яркой внешности и поверхностных интервью продвигают фильмы. Если посмотреть на санденовские интервью, станет понятно, насколько закрепилась сцепка режиссер – исполнитель главной роли, насколько актер перестал задвигаться в тень как участник творческого процесса. Ну и, конечно, если мы говорим о единстве сценариста и режиссера – а в случае «Санденса» это часто одна фигура или люди, которые работают в тесной связке, – то, несмотря на коммерческую

линию фестиваля, идея, что ты можешь сам сделать фильм, именно на «Санденсе» остается живой. Невозможно представить, что режиссеры в Торонто говорят: «Тебе не нужно много денег, ты сам можешь сделать свой фильм». Невозможно представить, чтобы это рефреном звучало в Каннах, разве что на «Двухнедельнике режиссеров» или изредка в «Особом взгляде». А на «Санденсе» это мотто фестиваля.

Егор Москвитин. Действительно, мы можем вспомнить очень много примеров режиссерских дебютов актеров, которые состоялись именно на «Санденсе». Это Идрис Эльба и Итан Хоук, это Эмиральд Феннелл, придумавшая фильм «Девушка, подающая надежды», который номинирован на «Золотой глобус». На последнем фестивале состоялся полнометражный режиссерский дебют актрисы Робин Райт. Так что «Санденс» – инфраструктура для роста всех и для помощи всем.

Дмитрий Барченков. В этом году огромное количество дебютов. И значительную их часть сняли актрисы и актеры: уже упомянутая Робин Райт, а также Ребекка Холл, комик Джеррод Кармайкл, который работал в сериальной индустрии, как продюсер делал сериал «Рами» для Hulu в частности, и тут он появляется с режиссерским дебютом «На счет три» – экзистенциальной комедией про самоубийство, залихватской, дерзкой и очень трогательной.

Юлия Гулян. Лена, ты среди нас чемпион по количеству путешествий в Парк-Сити. Ты чувствуешь, как меняется фестиваль? Ты ведь застала смену и директоров, программных директоров. Известно, как в программировании «Санденс» мотало от Нового Голливуда на заре фестиваля к социально-положительному кино в 80-х, потом инди-звезды стали вытеснять по-настоящему новые имена в 90-х, а в нулевые фестиваль совершил заметный крен в сторону кинорынка… Сейчас то и дело поговаривают об усталости от «типичного “Санденса”», но так ли очевиден этот санденовский стиль?

И еще интересно, существует ли на самом деле (или только в нашем сознании) негласное соревнование между «Санденсом» и «Оскаром» как условное противостояние американского инди и Голливуда. Как фильмы компании A24 мягкой поступью пробираются в главные номинации «Оскара» (хотя ее «Лунный свет» Барри Дженкинса и «Леди Бёрд» Греты Гервиг впервые были показаны не на «Санденсе», а на фестивале «Теллурайд»), так и фильмы, открытые «Санденсом», время от времени появляются в этой гонке, впрочем, ни разу еще не выиграв. Ближе всего к главному «Оскару» подбирались «Отрочество» Ричарда Линклейтера и «Прочь» Джордана Пила, но за последние три года ни один санденовский фильм не был номинирован на главный «Оскар», хотя были сильные кандидаты – «Прощание» Лулу Ван, «Восьмой класс» Бо Бёрнема…

Елена Бассе. Мне кажется, что очень характеризует «Санденс», – его директор. Я застала всех трех: Джеффри Гиллмор завершил работу в 2009-м, ему на смену пришел Джон Купер, а в этом году боевое крещение по полной программе приняла Табита Джексон. Еще Джон Купер сформулировал, что «Санденс» – это discovery festival, который

открывает новые имена и новые движения, и подчеркивал, что фестиваль не делает работу ни для «Оскара», ни для Академии, а делает то, что хорошо именно для «Санденса». И когда говорят, что ни один его фильм не получил главной оскаровской статуэтки, «Санденсу», по большому счету, все равно. Просто потому, что, несмотря на весь престиж, это абсолютно не входит в его задачи. По словам Купера, у фестиваля две цели: «поддерживать новых фильммейкеров и вдохновлять новых зрителей».

Юлия Гулян. Тем не менее документальные фильмы «Санденса» довольно часто попадают в оскаровские номинации.

Елена Бассе. Да, за тридцать шесть лет существования фестиваля тринадцать документальных фильмов «Санденса» получили «Оскар». Первым из них стали показанные в 1985 году «Времена Харви Милка» Роба Эпштейна об истории жизни американского политика, открыто заявившего еще в 70-х о своей гомосексуальности. Именно этот фильм привлек к себе внимание авторов игровой картины «Харви Милк» с Шоном Пенном, получившей два «Оскара». Невозможно не вспомнить «Неудобную правду» Альберта Гора, в которой были собраны научные доказательства неизбежности драматических изменений жизни на Земле в результате последствий деятельности человека. Еще один оскаровский призер – «Рожденные в борделях» Заны Бриски и Росса Кауффмана – рассказал о детях, живущих в квартале «красных фонарей» Калькутты. Несмотря на довольно печальную тему, фильм оказался на удивление жизнеутверждающим и вдохновляющим. И пусть в нем явно присутствует идея «белых спасителей», которым не удалось кардинально изменить жизнь всем восьмерым детям при помощи уроков фотографии, он не оставил никого равнодушным. Тем более было здорово узнать, что один из мальчиков, героев картины, успешно закончил NYU и действительно стал фотографом. Потом был совершенно чумовой фильм Джеймса Марша «Человек на проволоке» с саундтреком Майкла Наймана, пощекотавший нервы зрителям. И уж совсем страшная «Бухта» Луи Сахойоса о массовом истреблении дельфинов у берегов Японии, на которую я сознательно решила не ходить, сорри. В 2017 году в Парк-Сити прогремел «Икар» Брайана Фогеля о проблеме допинга в профессиональном спорте. И поскольку в нем немалое место отводилось Григорию Родченкову, то мне было чрезвычайно интересно пообщаться с режиссером. Совсем недавно на Zoom я спросила его о дальнейшей судьбе Грегори, и Фогель рассказал, что тот по-прежнему живет под прикрытием, до сих пор так и не встретился с семьей. Но полтора месяца назад, еще до истечения президентского срока Трампа, Конгресс США утвердил антидопинговый закон, который получил название Rodchenkov, позволяющий призывать к уголовной ответственности причастных к использованию допинга на спортивных соревнованиях, проходящих на территории США. Интересно, что второй фильм Фогеля «Диссидент» (премьера которого состоялась на «Санденсе» в прошлом году) об убийстве журналиста Джамаля Хашогги, не вошел

в этот раз даже в оскаровский шорт-лист. Сам режиссер хоть и не утверждает, но и не исключает, что при этом не обошлось без участия влиятельных представителей Саудовской Аравии. «Как любой режиссер, я заинтересован в престижных премиях главным образом потому, что они привлекают внимание к фильму, тем самым увеличивая число его зрителей». И он прав, конечно. Темы документальных картин часто становятся центральными в общественных обсуждениях, которые могут привести к значительным изменениям, а могут, конечно, и не привести. Благодаря докам появляется возможность увидеть своими глазами то, что ранее увидеть было или трудно, или невозможно. В этой связи не могу не вспомнить украинский фильм «Земля голубая, будто апельсин», показанный в прошлом году на «Санденсе». Тогда Ирине Цилык, снявшей кино о многодетной семье, которая более семи (теперь уже!) лет проживает в зоне военных действий в Донецкой области, была вручена премия за лучшую режиссуру. Эта картина совершенно не похожа на большинство фильмов о войне и, может быть, именно поэтому так цепляет.

Документальное кино – одна из главных причин, почему я езжу на «Санденс». Не сомневаюсь, что и его доки этого года будут, как минимум, номинированы на «Оскар» в 2022-м.

Алиса Таежная. Во многом «Санденс» утвердил документальное кино в том популярном виде, в котором оно сейчас существует. Доки были какой-то абсолютно нишевой историей, редко интересной зрителю. Безусловно, у их перехода в мейнстрим есть свои концептуальные проблемы, например то, что я называю размножившимися почкованием доками «Нетфликса» обо всем – от квантовой теории до истории матерных слов. Но в целом без «Санденса» поп-документалистика, перезапущенная американской киноиндустрией, скорее всего, не покорила бы мир. Ведь что такое документальное кино для обывателя? Образовательные фильмы о жизни планеты. Для насмотренного человека это Дзига Вертов, Крис Маркер, Аньес Варда – единичные имена в истории кино, которые на массового зрителя не особенно влияли. «Санденс» приводит документалистику в категорию популярного зрелища, социально-политическую и криминальную в первую очередь.

Юлия Гулян. Оно и понятно: документальное кино метафизически более радикально. Для фестиваля, чьим девизом последних лет было «Вызов, эксперимент, риск, независимость», вполне логично. Иногда кажется, что единственной константой «Санденса» остаются волонтеры и сопротивляющиеся реновации кинотеатры – вот уж поистине ветераны Парк-Сити.

Алиса Таежная. Меня поразила вовлеченность волонтеров на «Санденсе». Много людей – очень крутых, интересных, самого разного возраста и происхождения – приезжают неизвестно откуда, общаются 24/7, веселят тебя в очереди, встречают и заботятся о твоем комфорте. И второй прекрасный фактор – действительно огромное количество зрительских показов, а не смотров для прессы и индустрии. Третий

фактор, очень интересный и забавный для меня, – ветхая, странная, непонятная кинотеатральная инфраструктура. Кинотеатры – это и вправду довольно провинциальные заведения, в которых вне фестиваля обычно торгуют карамельным попкорном и показывают, наверное, в лучшем случае мультик «Душа». И вдруг эти заскорузлые, замшелые места оживают за счет публики – и становится понятно, что любая инфраструктура, если она хоть каким-то образом существует, если есть хорошее проекционное оборудование, нормальные сидячие места и зал – не важно где, каким льдом оно занесено, – если ты туда приносишь смысл, причину, ради чего людям нужно прийти в кино, они в это кино придут.

Многие фестивали начинаются с дверок, знаменитостей, дорожек, ленточек, зазывающих пресс-релизов. «Санденс» начинается с повода – самих фильмов. Есть фильмы – придет публика, как профессионалы, так и самые обычные американцы. Смотрите кино, приходите, общайтесь (а пресса стоит в очереди вместе со зрителями), стойте рядом, слушайте друг друга, разговаривайте!

И еще классная лично для меня фича – выходишь из зала, когда хочешь, никто на тебя не обижается, и заходишь сколько хочешь раз. Таким образом я выходила с фильмов, которые мне казались безнадежными. В Каннах, как мы знаем, это невозможно, в Венеции тоже – расписание, аккредитация и билеты так не рассчитаны. До поры до времени так было в Берлине, пока кинотеатры не разнесли по всему городу и ты в лучшем случае успеешь теперь на четыре сеанса в день. На «Санденсе» можно, если не сложилось с одними картинами, попасть на другие – у меня получалось посмотреть шесть или семь, и я каждый день уходила с фильмов, которые меня не впечатляли.

Юлия Гулян. На «Санденсе» можешь зайти снова на сеанс, потому что тебе на выходе ставят детскую (или рейверскую – как посмотреть) печатку на руку. И, может быть, даже эти ветхие кинотеатры – тоже часть, пусть и формальная, этой уравнивающей юности. Вообще, это по-хорошему очень юный, какой-то школьный фестиваль. Даже его закрытие, на которое, к слову, может попасть каждый, происходит в обычном школьном спортивном зале, где номинанты сидят на спортивных скамейках! А вместо закрытых вечеринок с дресс-кодом в обычном баре выступают и Макс Рихтер, и солист The National, причем с разницей в один день. Это невозможно себе представить больше нигде.

Егор Москвитин. На «Санденсе» почти всегда разговор с волонтером начинается с того, какой его год был первым, кто-то даже показывает билеты на «Секс, ложь и видео» 1989 года. А каждый день начинается с шоурила, как волонтеры провели предыдущий день. И на фоне Канн, где обязательно это юноши и девушки модельной внешности, такой подход к волонтерам и к сотрудникам, конечно, сильно выделяется. Ну а спортзал – это место, где происходят легендарные встречи. Там мимо может пробежать абсолютно пьяный Итан Хоук, и Тайка Вайтити

может выйти утром покурить с красными глазами и поговорить на русском с тобой. Невероятно близкие контакты любой степени. С самыми большими звездами.

Дмитрий Барченков. Удивительно, как пандемия и наше время в целом меняют контекст, в котором находятся основные премии. Аж несколько дебютов с прошлогоднего «Санденса» попали в номинанты «Золотого глобуса», и мы, очевидно, увидим часть из них в номинантах «Оскара». Фильм Эмиральд Феннелл «Девушка, подающая надежды» в четырех номинациях. У Макса Барбакова с его «Зависнуть в Палм-Спрингс» – две номинации, и это тоже дебют и тоже с «Санденса». В номинации на лучший фильм на иностранном языке – «Минари» Ли Айзека Чона, который победил на «Санденсе» в прошлом году. Мощнейший документальный фильм «Добро пожаловать в Чечню» Дэвида Фрэнса, я уверен, еще пошумит на «Оскаре». То есть сейчас уже сама жизнь указывает киносообществу, что «Санденс» – это показательная и очень важная для киноиндустрии площадка.

Егор Москвитин. Есть еще один фильм с «Санденса», который претендует на «Золотой глобус» и «Оскар», – «Отец» Флориана Зеллера. Из десяти фильмов, которые в этом году номинированы на «Золотой глобус» в комедийной и драматической номинациях, три картины, а если добавить «Минари» Ли Айзека Чона как фильм на иностранном языке, но сделанный в Америке, то уже четыре номинанта с «Санденса». Всего лишь одна картина из Венеции – «Страна кочевников», и еще пять – стриминги. То есть баланс сместился, и, возможно, так и будет продолжаться дальше. Фильмы с «Санденса» никогда далеко не заходили на «Оскаре», разве что «Парни не плачут» Кимберли Пирс принесли награду Хилари Суонк за лучшую актерскую игру, а «Прочь» Джордана Пила заработал статуэтку за сценарий, но тем не менее главного «Оскара» они действительно ни разу не брали, хотя номинанты были достойные – это

и «Назови меня своим именем» Луки Гуаданьино, и «Отрочество», и многие другие картины.

Юлия Гулян. «Манчестер у моря» Кеннета Лонергана (хоть и награжден за лучший сценарий) и «Бруклин» Джона Кроули тоже добирались до главного «Оскара», но его у них нет. И не могу не добавить победителя «Санденса»-1988 – комедию «Во власти луны» Нормана Джуисона (три номинации на «Оскар»), получившую призы за лучшую женскую роль (Шер), лучшую женскую роль второго плана (Олимпия Дукакис) и лучший сценарий (Джон Патрик Шенли). При этом первый же птенец лаборатории «Санденса» – драма «Север» Грегори Навы о гватемальских нелегальных иммигрантах (премьера, впрочем, прошла в Теллуриде в 1983-м – тогда фестиваля «Санденс» еще и не было) получила номинацию на «Оскар» за лучший сценарий.

Егор Москвитин. В общем, происходит все из банального корпоративного момента: когда «Санденс» появился – а у него есть две даты рождения: 1981 год, когда была создана лаборатория и состоялся «пробный» фестиваль, и 1985-й, когда фестивали стали регулярными. Есть еще третья – 1978 год, когда рядом в Юте, в Солт-Лейк-Сити прошел фестиваль, который впоследствии и превратился в «Санденс». Так вот, правило отбора заключалось в том, что это фильмы, произведенные вне крупных киностудий. Поэтому голливудские мейджоры, которые всегда делали ставку, например, на фестиваль в Торонто (открылся в 1976 году) или на Венецию, никогда не были связаны с «Санденсом» производственными, финансовыми интересами. Ситуация начала меняться не так давно, когда у мейджоров появились свои инди-подразделения, например Fox Searchlight, который в свое время купил на «Санденсе» за рекордную сумму фильм «Рождение нации» Нейта Паркера и рассчитывал его продвигать на «Оскар» (но там случился страшный секс-скандал с режиссером). С тех пор примерно все большие студии что-то так или иначе покупают на «Санденсе», и особенно это заметно по той bidding war, которая происходит сейчас благодаря стримингам, когда каждый год растут суммы, за которые на «Санденсе» покупаются права на прокат фильмов. Например, если «Рождение нации» пять лет назад было продано за 17,5 миллиона долларов, то в прошлом году за 17,5 миллиона долларов и 69 центов стриминг Hulu купил права на «Зависнуть в Палм-Спрингс». Абсолютный рекорд. И это то, что, с одной стороны, рушит систему независимого проката, потому что компании вроде Annapurna и A24 уже не могут так поддерживать войну торгов. А с другой стороны, это дает понять, что стриминги сейчас будут делать ставку на репертуар «Санденса» и мы все чаще будем видеть какие-то массивные кампании в поддержку номинаций для этого репертуара, что со временем выведет роль «Санденса» если не на первое место, то на лидирующую позицию.

Дмитрий Барченков. В этом году за главные, яркие картины боролись как прокатчики на местах – территориальные поставщики фильмов (назовем их так), – так и стриминги. Фильм Ребекки Холл Passing в итоге

попал на Netflix. Главного победителя, картину CODA Сиан Хедер, у которой четыре награды, купил сервис AppleTV+ аж за 25 миллионов долларов при бюджете в 10 миллионов. Все это говорит о том, что, несмотря на кинотеатральный прокат и требование «Оскара», с кинотеатральным прокатом связанное, все равно именно стриминги будут тянуть эти фильмы дальше и в награды, и к зрителю, а количество зрителей онлайн-платформ с каждым днем стремительно растет.

Елена Бассе. В этом году из пятнадцати документальных фильмов, вошедших в шорт-лист «Оскара», семь от «Санденса», включая «Добро пожаловать в Чечню». И я предсказываю, что выиграет «Время» Гаррет Брэдли, показанное на «Санденсе» в 2020-м. И почти наверняка можно сказать, что в 2022-м это будет «Лето души»/Summer of Soul (…Or, When the Revolution Could Not Be Televised) Амир-Халиба Томпсона, которое в этом году выиграло документальный конкурс «Санденса». Это фильм о музыкальном фестивале черной музыки, проходившем в Гарлеме параллельно Вудстоку, и о нем никто прежде не говорил. Его так и называли «Черный Вудсток». Двухчасовая картина была создана из записей, вытащенных из подвала, где они пролежали в полном забвении более пятидесяти лет. Продолжение названия этого дока «…или Когда революцию не транслировали по телевизору» как нельзя лучше характеризует и отражает «Санденс», где соединяются и культура, и политика, и настроение общества в оригинальном контексте. Именно этим фильмом мне запомнится «Санденс»-2021, а не CODA – фильмом хорошим, но являющимся практически дословным римейком французской картины «Семейство Белье» Эрика Лартиго 2014 года, завоевавшей европейский «Оскар» в 2015 году. Так что фильм, по-моему, не является показательным для «Санденса», хотя, безусловно, тема буквальной глухоты, похоже, является отражением проблемы нарушенной коммуникации в обществе.

Дмитрий Барченков. Действительно, на «Санденсе» часто награды получают картины одновременно очень зрительские, рассчитанные на широкого (неточное слово, но не знаю, как иначе сказать) зрителя и в то же время затрагивающие важные проблемы. В CODA были люди с нарушением слуха. Та же «Станция “Фрутвейл”» Райана Куглера говорила о проблеме темнокожего населения и полицейского произвола. Была «Одержимость» Шазелла – с одной стороны, суперзрительская картина, но с другой – говорящая об абьюзе на рабочем месте. Но все же главное, что «Санденс» ориентирован именно на зрителя, не на высоколобую фестивальную аудиторию, а действительно на каждого. И, несмотря на то что мне безумно нравятся Passing Ребекки Холл или «На счет три» Джеррода Кармайкла, который, на мой взгляд, настоящее открытие (не говорю уже отдельно о документальном кино), не могу не согласиться с решением отдать главные призы довольно простецкому фильму CODA.

Алиса Таежная. «Санденс» сейчас абсолютно четко, мне кажется, позиционирует себя или воспринимается как площадка социально осознанного

кино, которое пытается говорить о несправедливости. Такое байденовское кинопроизводство, где сейчас сложно не быть политически ангажированным, причем в одном общем поле. Вопрос киноязыка в такой ситуации становится второстепенным, и я думаю, что это проблемное поле «Санденса», потенциально губительное для кинофестиваля и кинематографа вообще. Потому что сценарий и политический посыл начинают доминировать, в результате чего кино переходит в интонацию публицистики. Для эксперимента, свободной работы с формой, оторванности от повестки, альтернативного самовыражения остается мало места. Идеологическое нарративное кино очень сужает игровое поле. В целом искусство часто приходит на помощь, когда важные темы не прорабатываются на уровне, скажем, гражданской активности, благотворительности, горизонтального участия в судьбе друг друга. В нарративном правдоборческом кино все виды дискриминации, которые не истреблены в реальности, истребляются символически, обсуждаются, осмысляются в пространстве вымышленных историй. Но мое личное убеждение: кино может быть перевалочным пунктом этого процесса, но не должно быть пунктом назначения. Кино не должно становиться публицистикой с заготовленными для повторения истинами, назидательными пособиями по праведной жизни. И кино не может быть заменителем реальной гражданской работы. Я думаю, что это в целом большая проблема для кинематографа сейчас. Потому что искусство всегда пытается и должно бороться с несправедливостью, но его сами художники должны защищать от того, чтобы оно отрабатывало проблемы так функционально, как на самом деле их должно отрабатывать общество. Это взаимодополняющие способы работы с несправедливостью, которые мне бы не хотелось, чтобы стали взаимозаменяемыми. В фестивальном движении вообще скрыта опасность снять с себя ответственность за необходимость реальных действий. Допустим, мы сняли

«Неправильное воспитание Кэмерон Пост», высказались, можем себя погладить по голове. Но проблему мы не решили. Всего лишь сделали заявление – дальше нужно гражданское действие.

Юлия Гулян. Интересно, что именно американская культура сейчас так активно работает против своего же проекта умолчания, о котором говорили и Воннегут, и ранее Амброз Бирс, уходя в молчание, неговорение о кошмаре. Ведь как только мы обличаем ужас в слова, эстетизируем проблему, то возникают некоторая близость и ситуация примирения и проблема перестает быть таковой, а есть вещи, с которыми нельзя примириться. И все, что нам остается, – это осознать неизбежность этого зазора между нашей реакцией, всеми означающими, которые мы набрасываем на реальность, и самой реальностью.

Алиса Таежная. Фестиваль – это хороший промо-старт, но помимо информирования очень важно, чтобы люди не просто оставались зрителями Hulu, кликающими на кнопки, но и приводили идеи, полученные на фестивале, в реальное политическое действие. И это уже наша зрительская ответственность. Показать кино социальной темы на фестивале – всего лишь первый шаг, а девять других шагов должны сделать люди по отношению к своей жизни, а не режиссеры по отношению к теме. То есть они только начали, а мы уже должны продолжать действовать в реальности. И здесь важна не только частота упоминаний какой-то темы – скажем, дискриминации, – а способность критиков этот смысл ухватить, дополнить и перевести для потенциальной аудитории, а аудитории – включиться в фильмы не только как пассивные зрители.

Дмитрий Барченков. И «Кэмерон Пост», и «Стертая личность» – как раз примеры, когда общество пошло дальше обсуждения и начало решать проблему вне кино, вне фестиваля.

Алиса Таежная. Да, классно, когда это работает как катализатор, но нельзя целиком складывать с себя ответственность за будущие политические решения – мол, появился фильм об этом, дело сделано, ведь режиссер уже снял, а мы уже поговорили.

Елена Бассе. Сразу же вспомнилось, что Джон Купер часто говорил: «Есть фильмы очень важные, а есть фильмы, которые меняют твою жизнь». И на «Санденсе» всегда есть и те, и другие. Для меня фильмом, изменившим жизнь, стала «Кристин» Антонио Кампоса о реальной истории телеведущей Кристин Чаббак, совершившей самоубийство в прямом эфире. Ребекка Холл исполнила эту роль с такой портретной достоверностью, что я узнала в ней одного очень близкого человека, и этот фильм открыл мне глаза, полностью перевернул мое отношение к нему. Я уже понимала, что для меня фестиваль закончился, потому что всё я уже получила. Мне кажется, что ни один психотерапевт не смог бы мне это донести настолько явственно.

А фильм, говорящий о чем-то важном, который меня тоже поразил, – это «Волшебная страна» («Покидая Неверленд», Finding Neverland), которую Джон Купер поставил в программу в последний момент, по-

нимая прекрасно, что она взорвет общество. Когда я спросила у него, как он на это решился, он показал свой телефон: «Посмотри, мне каждую секунду приходят имейлы, где фанаты Майкла Джексона угрожают моей жизни». Это тоже поступок. И Купер рассказывал, как они долго думали, показывать этот фильм или нет, потому что понимали, какую реакцию он вызовет. Но когда они поговорили с создателями, включая двух главных актеров, то поняли, что это не просто какая-то бомба, которая должна взорваться, это реальность, настоящий фильм и настоящая история. Но режиссера картины и самих парней, чьи истории были рассказаны в фильме, после премьеры все же выводили из зала кинотеатра через заднюю дверь.

Егор Москвитин. Пожалуй, самый поразивший меня фильм – «Красивый, плохой, злой» (2019) Джо Берлингера. Это такая глянцевая приключенческая драма о самом страшном из серийных убийц – Теде Банди, которого играет холеный Зак Эфрон. Сюжет построен так, что ты до конца можешь сомневаться в виновности героя. Я не знал историю Банди и был очарован. А вот американцы этот фильм разнесли еще до окончания показа: люди вставали, матерились и уходили. Потому что в 2019 году больше неприемлемо симпатизировать насильнику и на первый план наконец-то выходит история жертв. И мне показалось, что это был момент завершения шестидесятилетнего периода, когда мы восхищались антигероями. Периода, начатого в 1960 году фильмами «На последнем дыхании», и «Психоз». И это доказательство того, что «Санденс» – фестиваль про решение этических дилемм. Другие тому доказательства – премьеры «Рождения нации», «Девушки, подающий надежды», «Покидая Неверленд» и документального фильма о Харви Вайнштейне, который когда-то был королем и покровителем «Санденса», и о его приключениях здесь даже снят отдельный эпизод сериала «Красавцы». «Санденсу» нужно было порвать с этим человеком и признать свою вину за многолетнее партнерство с ним – и фестивалю хватило духу это сделать.

Юлия Гулян. Я человек простой, меня перевернул, что называется, «типичный “санденс-фильм”» – «Прощание» Лулу Ван с Аквафиной в роли внучки, которая вместе со всей родней не в силах сообщить своей китайской бабушке смертельный диагноз. Мелодраматизм здесь успешно подменяется самоиронией, и помимо того, что формально в фильме и правда достаточно типичных родовых черт «Санденса» от мамблкора бездействующих, улыбающихся «улыбкой над собой» героев (такой у них интериоризированный путь – сколько ж можно фронтир осваивать) до ретроцветокоррекции, в нем также осмысляется вопрос диаспорального сознания, который, по-моему, отражает и парадокс современного человека в целом: необходимость постоянно себя как-то самоидентифицировать, мириться с раздробленностью сознания, бороться с взглядом другого. Так и получается, что сугубо личная, автобиографическая история Лулу Ван завоевала сердца и приз зрительских симпатий «Санденса» в 2019 году.

Егор Москвитин. Кстати, как раз прививка от вероятной оценки фильмов не совсем по их эстетическим, драматургическим свойствам – то, что на «Санденсе» абсолютно равнозначны две премии, одну из которых выдает жюри, а другую – зрители. Например, когда победило «Неправильное воспитание Кэмерон Пост», зрители отдали свой приз картине «Бремя» про белого парня, реднека из Америки, который выходит из ку-клукс-клана. В общем-то, это кино, реализующее запрос на историю людей, которые на самом деле очень редко интересны Голливуду, потому что Голливуд достаточно высокомерно к ним относится. И, наверное, интерес к таким зрителям возник после 2016 года, когда победил Трамп, а они о своем голосе хоть как-то заявили и с ними начали считаться. Выходят такие фильмы, как «Любой ценой» (Hell or High Water) Дэвида Маккензи. И, в принципе, довольно часто не совпадают приз зрителей и приз жюри.

Дмитрий Барченков. А в этом году совпал – мелодраму CODA выбрали и зрители, и жюри. Но важно другое. Этот год на «Санденсе» подтверждает, что помимо «важного» кино отборщики дают нам и жанровые эксперименты. Был фильм Бена Уитли «В земле», который похож на мрачный трэш-сон Гаспара Ноэ. Там натурально есть сцены, где всё в стробоскопе с электронным саундом и тебя уносит в какой-то психоделический трип. И при этом были фильмы, которые, да, меняют тебя. Меня, честно вот, изменил Passing Ребекки Холл. И здорово, что его купил Netflix. Это фильм про темнокожих девушек, которые пытались сойти за белых в 20-е годы в Америке. Финальными кадрами кино приближается к настоящей живописной картине – дело в точной режиссуре Холл и мастерстве оператора Эдуарда Грау. А какие там Рут Негга и Тесса Томпсон! Это все действительно производит ошеломляющее впечатление: полчаса молчишь, потом плачешь, а потом снова молчишь и чувствуешь помимо важности для общества (она тут бесспорна) важность этого кино для тебя лично.

Алиса Таежная. Думаю, все в курсе, что социально-критическое, антирасистское кино существовало в Штатах многие годы задолго до BLM и Трампа и прекрасно справлялось с миссией разговоров о справедливости, причем в куда более людоедские времена. Как раз Passing по синопсису очень напоминает «Имитацию жизни» Дугласа Сёрка – кино о том, как чернокожий человек при прочих равных попробует прибиться к белому окружению, чтобы его жизнь сложилась удачнее.

А по поводу «Покидая Неверленд»… Я как раз застала на «Санденсе» прекрасный воспевающий Джексона документальный фильм Спайка Ли «Путешествие Майкла Джексона от Motown к стене». В 2016-м все, хлопая в ладоши, смотрели фильм про то, как Джексон записал после группы Jacksons 5 свой дебютный альбом. Абсолютный манифест творческой свободы, лишенный социального контекста и неудобных вопросов (мы же все знаем, что эти истории про парки развлечений и одержимости Майкла детьми ни от кого не были секретом). Это очень интересная мутация и пример стремительной реакции

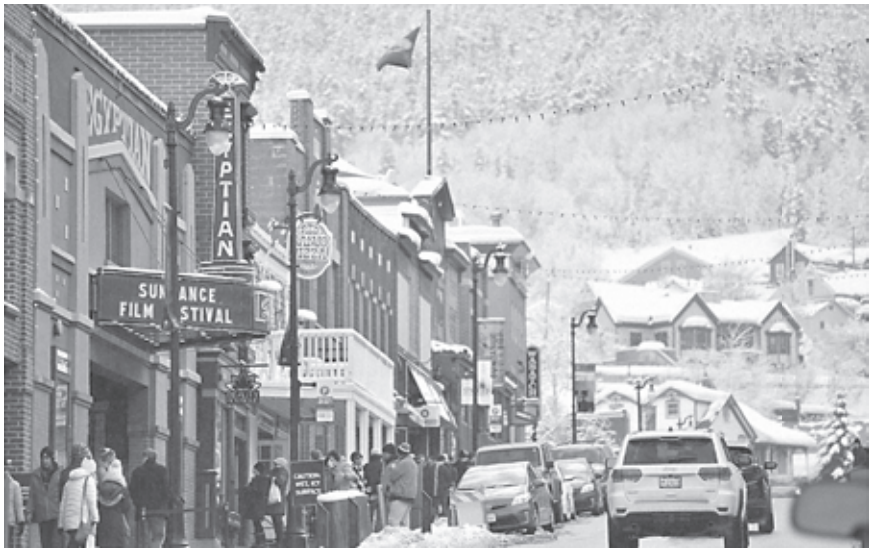
на повестку – резкий актуальный сдвиг журналистского, публицистического и киносообщества. Вещи, о которых мы раньше предпочитали не думать, мы больше не можем позволить себе выводить за скобки. Вряд ли это навсегда, но сегодня мы не хотим закрывать глаза на плохое. Более того, если плохое есть – про него мы, скорее всего, и скажем в первую очередь.

Еще недавно комплиментарный документальный фильм о творчестве, никак не апеллирующий к биографии, был достаточно распространенной практикой. А за последние несколько лет нет ни одного дока о «прекрасном», где не давались бы какие-то биографические детали, критические справки о времени и контексте и игнорировалась бы неоднозначность главного героя. С трудом могу представить документальный байопик по состоянию на 2024 год, вымывающий сомнительные аспекты биографии. Не заметать под ковер – сейчас тоже часть конъюнктуры.

Елена Бассе. Если вспоминать музыкальные доки, я просто не могу не сказать о прекрасном фильме «В поисках Сахарного человека» (Searching for Sugar Man; 2012) Малика Бенджеллуля, на котором я и рыдала, и смеялась, и радовалась вместе со всем залом. Там ничего не заметали под ковер, просто потому, что история была не о звезде, а как раз о музыканте, чей недолгий успех оказался в далеком прошлом. Это был тот случай, когда жизнь оказалась невероятнее любого сценария. Не могу ни с чем сравнить те эмоции, которые я испытала в момент нахождения не то что истины, а каких-то и высоких, и простых чувств вместе с другими зрителями в зале.

Поэтому меня волнует возможность полного перехода в виртуальную область. Несмотря на грандиозный успех гибридной модели и увеличения числа зрителей при снижении количества фильмов, я все же с нетерпением жду открытия кинотеатров. Еще во время подведения итогов тридцатилетней деятельности фестиваля Роберт Редфорд говорил: «Изменения неминуемы. Ты или сопротивляешься им, и мы все знаем таких людей, или движешься с ними вперед». Надеюсь, в будущем фестиваль будет развивать обе реальности – и виртуальную, и физическую. Ведь живое общение нельзя сравнить ни с чем, даже вот сейчас с вами разговариваю и ощущаю близость и радость единомышленников. То есть бесспорно, что Zoom лучше, чем мессенджер. Но не только же Zoom единым!

А говоря об антитрамповском движении, не могу не вспомнить женский марш 2017-го, состоявшийся, несмотря на сильный снегопад. Я шла рука об руку со своей подругой – финансовым директором независимой кинокомпании; она со своей дочкой, я со своей – студенткой киношколы. Для всех нас, проигравших выборы, это была такая отдушина: мы чувствовали себя не одинокими, мы были с единомышленниками не просто в плане политическом, но и социальном. Вокруг нас были абсолютно разные женщины, всех возрастов, национальностей и рас. Но мы все любили кино, мы все к нему каким-то образом относились.



Конечно, и актрисы знаменитые были, включая Лору Дерн и Шарлиз Терон. Но в этот момент они были одними из нас – тех, кто месил снег на улицах Парк-Сити и поддерживал речевки. Это великолепный пример «Санденс»-движения, выходящего за рамки кинотеатров.

Алиса Таежная. Надеюсь, «Санденсу» удастся преодолеть огромную пропасть между показом фестивальных фильмов и их дальнейшей дистрибуцией хотя бы для киносообщества. Не говорю уж о том, чтобы зрители рано или поздно увидели эти сотни картин, которые показывают в разных программах. Кинофестивальное движение должно бороться с элитарностью показов: фильмы должны добираться до синефилов по всему миру. Мне кажется, что цифровой переход «Санденса» в 2021 году, в отличие от, например, Каннского МКФ, который снова решил «отложиться», – это шаг в сторону демократизации зрительского доступа к фильмам. Потому что ситуация, когда во время ковида кто-то решает на свой страх и риск поехать в Венецию, – это нездоровая для индустрии ситуация. Нельзя ставить профессионалов кино, да и всех остальных людей, перед таким выбором. Ковид только подчеркнул проблему оторванности фестивалей от зрителей, которым фильмы потенциально важны и интересны.

Юлия Гулян. Если говорить про дигитализацию, ведь Роберт Редфорд запустил кабельный канал Sundance TV задолго до стримингов и необходимости уйти в онлайн еще в 1996 году, и показывали на нем и фильмы с фестиваля, и другие доки, и независимое кино, что фестивальному движению не мешало – скорее поддерживало его. Правда, в 2008-м Редфорд продал канал нынешним AMS Network, но миссии своей канал не изменил.

Егор Москвитин. На Sundance TV показывали потрясающе тонкие драмы. Одна из них – «Ошибки прошлого» (Rectify) – история про мужчину, обвиненного в педофилии и прожившего в тюрьме полжизни

и вернувшегося в свой родной город. Про этот сериал говорили, что это как если бы у «Над пропастью во ржи» было продолжение. Также там показывали «Так близко» (This Close) – первый сериал, сделанный и исполненный глухими шоураннерами и рассказывавший о жизни глухонемых. Тоже абсолютно новый киноязык. А еще на «Санденсе» рождаются коллаборации, которые из кино переходят на телевидение. Например, два года назад на фестивале показали фильмы Сэма Левинсона «Нация убийц» и Пиппы Бьянко «Репост». И в итоге они (с Августин Фриззелл и Дженнифер Моррисон) сделали потрясающий сериал «Эйфория». Или, например, Кэри Фукунага сначала отучился в лаборатории «Санденса», потом участвовал в постановке «Настоящего детектива», а вскоре стал первым режиссером из обоймы Netflix, чей фильм «Безродные звери» показали в Венеции в 2015 году.

Юлия Гулян. «Санденс» единственный смог преодолеть извечное национальное лобби, когда в Венеции слишком много итальянского, в Каннах слишком много французского, и ладно бы это были выдающиеся картины… А «Санденс» все легко решил, находчиво разделив конкурс в игровом, документальном и коротком метре на национальный и международный. Естественно, это возможно только для сильной национальной кинематографии – в Европе, может, таких и не осталось уже. Но вы почувствовали, как поменялось программирование с приходом нового программного директора Ким Ютани? За гендерное равновесие и прежде успешно боролись, но сейчас появилось ощущение, что международный конкурс стал намного сильнее – не случайно же потом те же самые фильмы показывают в параллельных программах и Берлина, и Канн.

Егор Москвитин. Это и национального конкурса касается. В последние пять-шесть лет выросла роль «Санденса» как места, откуда совершаются трансферы в Берлин и Канны. В Берлин в свое время перебрались «Не волнуйся, он далеко не уйдет» Гаса Ван Сента, «Сувенир» Джоанны Хогг, а в прошлом году «Никогда, редко, иногда, всегда» Элизы Хиттман, и очень странно, что этого фильма нет на «Золотом глобусе», надеюсь, что он хотя бы на «Оскар» попадет. А в Канны ездили «Гив ми либерти» Кирилла Михановского, «Мэнди» Паноса Косматоса, «Дикая жизнь» Пола Дано. То есть «Санденс» постепенно расширяет свое влияние, и думаю, что в следующие годы это только усилится.

Вот еще за счет чего растет значение «Санденса»: начиная с 1999–2000 годов, когда «Гарри Поттеры», «Властелины колец» и «Матрицы» превратили понятие «событийное кино» не во что-то, что случается раз в год, как «Парк Юрского периода» или «Титаник», а в нечто, что должно происходить еженедельно. Соответственно резко вырос спрос на режиссеров, которые могли бы это снимать. И второй раз он вырос, когда появились стриминги. Поэтому к «Санденсу» приковано пристальнейшее внимание – именно здесь можно найти изобретательных молодых режиссеров, которые впоследствии сделают свой блокбастер. Так, на «Санденсе» нашелся режиссер для «Черной Пантеры» Райан

Куглер, Райан Флек и Анна Боден сняли «Капитана Марвела», Джастин Лин – «Форсаж» и «Стартрек: Бесконечность», Тайка Вайтити – «Тор: Рагнарёк» и все остальное, Декстер Флетчер – «Рокетмена», Кэтрин Хардвик – «Сумерки», Джеймс Мэнголд – «Логана».

И если уж заниматься неймдроппингом, то именно «Санденс» стал основой для сильной женской волны, потому что в свое время в его лаборатории сценарной или режиссерской свои первые проекты показали Андреа Арнольд, Дебра Граник, Элиза Хиттман. Так что фестиваль ассоциируется не только со «старыми» мужскими именами вроде Даррена Аронофски, Уэса Андерсона, Квентина Тарантино, Кэри Фукунаги, Пола Томаса Андерсона и даже Альфонса Куарона, но и с равным количеством женских имен.

Елена Бассе. А также Хлоя Чжао, которая начала с «Песен, которым меня научили братья» – премьера также была на «Санденсе». Интересно, что же она теперь сделает с этими марвеловскими «Вечными». Ну и как не вспомнить Джоанну Хогг, которая обещала привезти и вторую часть «Сувенира» на «Санденс».

Алиса Таежная. Из женщин, безусловно, Жозефин Декер, Китти Грин, Ники Каро, Грета Гервиг – что называется, до того, как это стало мейнстримом. И еще важная вещь, связанная как раз с политикой равноправия: в среде американских кинофестивалей доля фильмов и проектов режиссеров-женщин как в лаборатории, так и в конкурсе «Санденса» – самая высокая среди крупных фестивалей.

Егор Москвитин. Больше только на «Кинотавре»!

Елена Бассе. Я хочу еще обязательно заметить по поводу черного кино, потому что для американской публики это важная составляющая. Радует появление не только новых имен, но и разнообразных жанров. Не могу не вспомнить Ди Рис с ее фильмом о юной темнокожей лесбиянке «Отверженная». Опять же Ди Рис не придумывала повестку, она говорила о том, что пережила сама. Как и Рада Бланк, которая привезла в прошлом году замечательную комедию «40-летняя версия», в которой рассказала историю уже не юной рэперши. В этом году настоящим событием стал показ картины Шаки Кинга «Иуда и черный мессия» – драмы, основанной на реальной истории чернокожего парня, ставшего информатором ФБР в конце 60-х, в самый разгар деятельности «Черных пантер». В результате именно его предательства был убит один из руководителей этой партии, харизматичный революционер, сумевший к тому времени объединить несколько левых группировок. Был ему всего двадцать один год, но его влияние на политической арене было чрезвычайно велико. Редко случается такое четкое попадание и в отношении названия, и в отношении расставленных в этой драматической истории акцентов. Фильм значим еще и благодаря работам великолепных актеров Дэниела Калуи и Лакита Стенфилда. То есть то, что зарождалось чуть ли не в комедийном плане, вырастает сейчас в такое важное высказывание. Уверена, к следующему «Оскару» о фильме не забудут.

Алиса Таежная. У кино «Санденса» есть свойство – все в твоем понимании кино перевернуть. Мои любимые фильмы, снятые на рубеже 80-х – начала 90-х годов, показали, каким малобюджетным может быть крутое кино. И какое гигантское движение есть в ситуации, когда режиссер не ждет больших денег и внешней поддержки, а собирает маленькую команду. Это самые важные принципы «Санденса», которые и сейчас работают и масштабируемы.

Ведь «Мандарин» (Tangerine) Шона Бейкера – это тоже продолжение историй Содерберга или Спайка Ли: меньше денег, больше фокуса на сюжете, работа с реальной проблемой, с не примелькавшимися лицами, с непавильонной инфраструктурой. Проблема большинства молодых режиссеров в том, что у них нет денег, и задача кинофестивалей в первую очередь не просто продвигать идею «снимай сейчас, не жди финансирования», а показывать, как снимать без средств, чтобы не было стыдно. Шон Бейкер, Джоанна Сванберг, братья Сэфди, Алекс Росс Перри… – этот поток не заканчивается. Для меня это самое радостное, что происходит в современном американском кино вообще.

Юлия Гулян. В этом плане очень неподдельным кажется и подход ко всем программам – не поворачивается язык назвать какие-то из них параллельными. Зато в сумме они создают не то что баланс, но по-хорошему яркую, современную картину, в которой краеугольные темы вроде извечного фронтира или диаспорального сознания не менее важны, чем радикальные (по крайней мере, по меркам тех же платформ) эксперименты. Скажем, критикуют «Санденс» за конвенциональный язык и скудность формальных экспериментов, а тут программа Midnight, которая всегда очень смело экспериментировала с языком, переизобретала жанр, открывая фильмы вроде «Ведьм из Блэр», а за последние годы там прошли премьеры чуть ли не всех главных инди-хорроров от «Бабадука» Дженнифер Кент и «Реинкарнации» Ари Астера

до фильмов «Оно» Дэвида Роберта Митчелла и «Девушка возвращается одна ночью домой» Ана Лили Амирпур.

Егор Москвитин. «Мэнди», «Прочь», «Пила», «Ведьма из Блэр…», «Лето-84» – приквел «Лета-85», «Пирсинг», «Бомж с дробовиком»…

Алиса Таежная. «Реальные упыри» еще. Я адски котирую и люблю программу Midnight, которая, мне кажется, очень важна для американской киноиндустрии – для перезапуска, возвращения уважения, ревайвала кино категории Б, традиции жанрового кино не как чего-то второсортного, а чего-то очень харизматичного, выразительного. Еще у «Санденса» есть его документальная секция. Фестиваль правильно делает упор на то, что документальное кино не должно соревноваться, но стоит наравне с игровым, ни в чем ему не уступая.

Юлия Гулян. Еще мы забыли сказать, что есть отдельная программа с сериалами, что до сих пор редкость. А «Санденс» еще в 2014 году запустил лаборатории и по сериалам, и по документальным фильмам в том числе. А также, что очень заботливо, они открыли отдельно лабораторию не только для режиссеров-дебютантов, но и для режиссеров, которые готовят свой второй полнометражный фильм, преодолевая известный «кризис второго альбома».

Алиса Таежная. Дело не только в проблеме «второго альбома», а в том, что на дебют относительно легко найти финансирование, а на второй фильм дают деньги гораздо тяжелее. И поддержка режиссеров между первым и четвертым фильмом не менее важна, чем поддержка выпускника киношколы. Это долгий путь лет до сорока, и круто, что «Санденс» это понимает и поддерживает не только «молодых-молодых». В общем, молодое кино – то кино, которое эмоционально молодое, и молодой режиссер – это необязательно веселый чувак в чиносах до тридцати пяти лет.

Егор Москвитин. Юлия говорила про сквозные сюжеты в программировании фестиваля, и вот здесь, мне кажется, классно вернуться к истории «Санденса», потому что в середине 70-х, когда он еще проходил под другим названием, у него, точно так же как и у открывшегося через дорогу Торонтского МКФ, была проблема, что никто не хотел устраивать в Америке премьеры независимого кино. И тогда Торонто стал фестивалем фестивалей, то есть повторов, таким он и остается до сих пор. А «Санденс» взял и показал четыре классические американские картины, и они, по-моему, задали вектор для сюжетов, которые фестиваль до сих пор воспроизводит. Это, во-первых, «Трамвай “Желание”» Элии Казана, через который, есть такая гипотеза, назначаются преемники великого американского кино и передается миссия сохранения театра и литературы внутри кино как самого живучего из видов искусства, и это мы регулярно по всяким рэп-фильмам, театральным картинам и экранизациям на «Санденсе» наблюдаем. Да и в целом сценарии «Санденса» литературоцентричны. Во-вторых, это «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера – пример блестящего исследования социальных перемен через архетипы. Плюс «Злые улицы» – как раз история поиска дебютантов, пусть это не первый фильм Скорсезе, но первый

успешный. И, наконец, «Избавление» Джона Бурмена, в котором реднеки насилуют заносчивых мужчин-горожан, заставляя их изображать свиней. И это было сигналом, что «Санденс» никогда не будет бояться никаких табу, не будет бояться шокировать и эпатировать, и весь Midnight, наверное, вырос из этой картины. А если говорить о сквозных историях, то, наверное, роман воспитания и фронтир, тема пути – вечные американские темы.

Елена Бассе. Раз уж заговорили о фронтире, нельзя не вспомнить программу New Frontier, «Новый рубеж», где показывают все новое, что происходит вокруг кино, включая VR. И в этом году программа пользовалась большим успехом. Популярными были такие проекты, как «Пропустить концовку» (To Miss the Ending), где виртуальный мир окончательно приходит на смену умирающему физическому путем скачивания людских душ. Проблема в том, что при этом никто не в состоянии с достоверностью вспомнить физическую реальность, воплощенную при помощи цифровых блоков: то ли это дорога, то ли река. Вспоминая о том, как Лули Жербазе, режиссер бразильского «Розового облака», показанного в этом году, случайно предвидела локдаун, начинаешь с опаской смотреть на такие антиутопии. И хотя, в отличие от кинопоказов, количество участников в сеансах VR еще более ограничено, в 2021 году их набралось около сорока тысяч.

Алиса Таежная. Мне кажется или скринлайф – это тоже прикол? Вся скринлайфовская тенденция в том объеме, в котором она сейчас есть, разве не с «Санденса» к нам прилетела?

Юлия Гулян. Скринлайф – это точно американский прикол. Справедливости ради, «Убрать из друзей» показали на Fantasia еще в 2014-м, а вот потом на «Санденсе» показывали «Поиск»; в прошлом году слот скринлайфа заняла «Зола», основанная на реальных твитах; в этом – R#J («Ромео и Джульетта» на мобильных), а на SXSW попадал и «Профайл» Бекмамбетова, и наш сериал «Алиса», и сейчас еще покажут «Праведный свайп» (это как если бы у всех героев Библии был айфон). Но мне вообще кажется, что «Санденс» в принципе, будучи заинтересованным в кино как медиаархеологии со всеми ее основными составляющими от камеры до проекции, оказывается заворожен и поверхностью экрана. Взять того же Шона Бейкера с его «Танжерином» – это же фильм, снятый на айфон 5s с его кричащей рябью и невыносимо широким углом, но в этом ведь и его прелесть до сих пор.

Егор Москвитин. У меня есть теория, почему так происходит, но нет фактов – надо посчитать. Мне кажется, средний возраст режиссера – участника Канн-2019 – девяносто четыре года, а средний возраст участника «Санденса» любого года – около тридцати лет. И это просто люди, которые растут с другим экраном, с другой цифровой средой, и они снимают о том, чем они живут.

Юлия Гулян. Это действительно фестиваль, лишенный ностальгии. Но под конец разговора можно и поностальгировать, и задать игривый вопрос: на каком показе «Санденса» из прошлого вы хотели бы

оказаться? Я, пожалуй, выбрала бы сеанс «Иглы» Рашида Нугманова, после которого еще Цой с Каспаряном выступали в кинотеатре Egyptian и переживали очень, что публика слов песен не поймет. К тому же это и еще одна (увы, печально несостоявшаяся) история коллаборации: и Нугманову, и Цою там же на месте стали предлагать совместные проекты и японцы из Amuse, и директор фестиваля Тони Саффорд, которого к тому времени позвали в New Line Cinema.

Елена Бассе. Больше всего я хотела бы оказаться возле «Египетского театра» в январе 1985 года, когда Роберт Редфорд лично предлагал прохожим посетить фестиваль. Никто ведь не мог тогда понять, что происходит: такой знаменитый актер и приглашает куда-то. Это как если бы сейчас Брэд Питт лично зазывал прохожих в кинозал. Кстати, в том году конкурс полнометражных фильмов выиграл дебютный фильм братьев Коэн «Просто кровь», в котором впервые на экране появилась Фрэнсис Макдорманд.

А еще до сих пор нахожусь под впечатлением от просмотра фильма Родриго Кортеса «Погребенный заживо» в программе ночных показов, после которого было совершенно не до сна. Была бы не против попасть на самый первый сеанс «Ведьмы из Блэр» в 1999 году! О нем до сих пор ходят легенды.

Егор Москвитин. Вместе пойдем, я тоже ее хотел назвать.

Дмитрий Барченков. Боже, а ведь «Париж горит», документальный фильм Дженни Ливингстон про квир-комьюнити Нью-Йорка, откуда пошли, по большому счету, те самые балы, которые Райан Мёрфи показал в своем сериале «Поза», показывали на «Санденсе». Мечта!

Алиса Таежная. Я хочу назвать совершенно точно «Донни Дарко». Безусловно, была бы счастлива увидеть Хэла Хартли с его дебютом на «Санденсе» в конце 80-х. И еще: или «Золотую молодежь» (Metropolitan) Уита Стиллмана, или «Бездельника» (Slacker) Ричарда Линклейтера, потому что оба они воплощают собой то, за что я люблю американское инди. И было бы очень приятно посмотреть, как публика принимала каждый фильм.

Сейчас мы говорим о дебютах ретроспективно, как о чем-то само собой разумеющемся, но, мне кажется, фильмы Хартли, Стиллмана и Келли не были легкими для восприятия в свое время. Вполне могу представить, как я консервативно отплевывалась бы от этих безупречных фильмов как от чего-то претенциозного, непонятного, посредственного – и ошиблась бы, как ошибаются многие кинокритики, когда им показывают действительно новаторское крутое кино. Вот я хотела бы тогда ошибиться.

Егор Москвитин. Хочу поменять фильм! Хочу пережить «Отрочество» и «Назови меня своим именем» среди первых зрителей. А еще представляете, можно было поехать на «Санденс» в 2008 году, выложить безумные деньги за билеты, прийти в кино, а там тебе заново показали бы «Русалку» Анны Меликян, которой тогда дали приз за режиссуру в программе «Мировое кино». ◆

Герман Манкевич

Ирвинг Тальберг

Луис Майер

Мэрион Дэвис

Фрэнсис Скотт Фицджеральд

Нина Цыркун

В САДУ АЛЛАХА

О некоторых прототипах героев «Манка» Дэвида Финчера

«Манк»
Mank
Автор сценария Джек Финчер
Режиссер Дэвид Финчер
Оператор Эрик Мессершмидт
Художник Дональд Грэм Бёрт
Композиторы Трент Резнор, Аттикус Росс
В ролях: Гэри Олдмен, Аманда Сейфрид, Лили Коллинз, Том Пелфри, Арлисс Хоуард, Таппенс Мидлтон, Моника Госсманн, Джозеф Кросс, Сэм Тротон, Тоби Леонард Мур и другие
Netflix
США
2020

Sight and Sound. *Все ваши фильмы – истории падения, ведущего к смерти…*
Орсон Уэллс. *Почти все серьезные истории в мире суть истории падения и смерти… Но тут больше от потерянного рая, нежели от поражения. Для меня это центральная тема западной культуры: потерянный рай.*

В экранном пространстве фильма Дэвида Финчера «Манк», густозаселенном персонажами реальных и разного калибра деятелей Голливуда, выделяется один вымышленный (не считая, конечно, массовки), кому, в отличие от таких знаменитостей, как чисто номинально присутствующие Чарли Чаплин или Кларк Гейбл, даруются своя побочная линия и персональный монолог. В фильме его зовут Шелли Меткалф, и в нем можно угадать прототип – Феликса Фейста, технического сотрудника MGM, которому Ирвинг Тальберг дал возможность побыть режиссером: снять несколько постановочных под документ роликов во время губернаторской гонки в Калифорнии в 1934 году. Один из друзей Манка и сторонник писателя Эптона Синклера, кандидата от Демократической партии с лозунгом «Покончим с бедностью в Калифорнии!», Меткалф (Джейми Макшейн) соглашается выполнить задание в надежде на бурный карьерный рост, одновременно не считая, что его мелкие пропагандистские сюжеты в пользу республиканца Фрэнка Мерриама существенно изменят баланс сил. Трудно измерить, в какой степени, но эти постановочные ролики свою роль сыграли, и Синклер проиграл выборы, хотя праймериз обещали победу именно ему. Здесь надо упомянуть, что кроме экранных в ходе предвыборной кампании появились и радиосюжеты с таким

же контентом: добропорядочные обеспеченные калифорнийцы топили за республиканца, а нищеброды вроде разорившихся фермеров, хлынувшие в «золотой штат», – за демократов. Но, видимо, слова, подкрепленные визуальными образами добропорядочной пожилой леди или крепко стоящих на ногах парней, били по мозгам сильней. Кандидат республиканцев Мерриам, обвинявший оппонента в «продвижении коммунизма», одержал победу с внушительным перевесом. От уколов ли проснувшейся совести или – что кажется более убедительным – от страха перед сжимающимися объятиями Паркинсона, которые он так детально описывает Манку («Сначала начинают дрожать руки, потом отказывают мышцы, и наконец ты сидишь в каталке и бессмысленно улыбаешься» – картина зловеще метафорична), в ночь выборов Меткалф кончает жизнь самоубийством, хотя Манк пытается ему помешать.

На самом деле Фейст, прототип Меткалфа, угрызениями совести если и страдал, то не до такой степени, и карьера его действительно рванула вверх, а умер он своей смертью уже в 1965 году. Судя по тому, как авторы фильма распорядились исходным материалом, то есть биографическими фактами из жизни Фейста, на экране он появился как чисто служебная фигура, выполняющая техническую роль. Как сказал Герман Манкевич, «не все персонажи главные, есть и второстепенные». И этот второстепенный прежде всего через историю с роликами связывает Манка (Гэри Олдмен) и Тальберга (Фердинанд Кингсли).

Орсон Уэллс назвал Ирвинга Тальберга самым крупным негодяем в истории Голливуда. Потому что сам он получил эксклюзивный контракт, по которому пользовался правами автора и продюсера. Это, по его мнению, и «взрывало миф Тальберга». Представления о Тальберге сложились в нашей памяти более всего под влиянием его художественного преображения в незаконченном романе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Последний магнат». Воспринимаемый глазами влюбленной в Монро Стара юной студентки, на студии он виделся ей императором, встречавшимся со старой гвардией (то есть ни много ни мало Наполеоном) – с людьми, испытавшими «великую встряску»: приход звука и три года кризиса. Стар оберегал их от беды, был их вожаком, последним в своем роде. Надо сказать, что, по свидетельству очевидцев, «героический» образ Тальберга/Стара возник в романе уже после смерти героя, но при его жизни отношения между писателем и продюсером были не столь радужными. Именно Тальберг пригласил Фицджеральда в Голливуд в 1927 году, но тому явно не понравилась бригадно-коллаборативная система работы сценарного отдела. Кроме того, Тальберг отказался взять в разработку роман «Ночь нежна». Он держал Фицджеральда на отдалении, и, когда ему не понравился вариант адаптации романа «Рыжеволосая женщина», он тайно передал его другой сценаристке. Несмотря на многочисленные попытки помощника Тальберга Сэма Маркса устроить им неформальную встречу, тот не соглашался. Фицджеральд попал в его дом на вечеринку

«Манк», режиссер Дэвид Финчер

в Малибу только однажды – благодаря жене Тальберга, актрисе Норме Ширер. К сожалению, он, по обыкновению, сразу напился и стал петь дурацкую песенку – этот эпизод описан в рассказе «Сумасшедшее воскресенье».

Так же на дистанции держит Манка Тальберг и в фильме Финчера (надо сказать, он вообще не любил близкого физического контакта, всегда пребывая в некой загадочной недоступности). Он пригласил Манка к себе в кабинет, чтобы уговорить внести десять долларов в сумму пожертвований избирательной кампании Мерриама. Манк отказался сделать взнос – даже в обмен на предложение Тальберга заплатить его карточные долги (что он и выполнил), но заметил, что у того «под рукой» другие способы содействовать кандидату в губернаторы. Это замечание запустило историю с роликами: сообразительный Тальберг принял подачу и использовал человека без имени в малопочтенных целях. Манк еще раз – и вполне по-свойски – заходит в кабинет Тальберга, чтобы отговорить его запускать в прокат фальшак с роликами, но на этот раз отказывается тот, цинично признавая, что не всегда делает то, во что верит.

В фильме в линии Меткалфа можно найти множество коннотаций, но мне кажется, нелишне вспомнить то, что касается фатальных последствий появления звукового кино, и это не только монологи якобы случайных прохожих в пропагандистских роликах. Важно отметить и то влияние, которое talkies оказали на Голливуд. Известно, что после «черного вторника» 1929 года, с которого началась Великая депрессия, на фоне общего экономического упадка киноиндустрия вступила в свой золотой век. Голливуд был местом, которое напоминало Фицджеральду ушедший «век джаза». «Я живу в “Саду Аллаха”», – с восторгом писал он в одном из своих писем из Голливуда. Это был роскошный отель на Сансет-бульваре, куда студия MGM селила на очень

«Манк»

хорошем довольствии своих сценаристов – Дороти Паркер, Уильяма Фолкнера, Олдоса Хаксли, Огдена Нэша, где надолго останавливались Сергей Рахманинов и Игорь Стравинский. Однако процветание кинопромышленности в кризисные годы явно преувеличивалось; мягко говоря, оно было хрупким. На самом деле просто так совпало, что именно в конце 1920-х годов началась эра звукового кино. Именно приход в кино звука в 1927-м помог зарядить Голливуд новой энергией, привлечь новым аттракционом в кинозалы массы зрителей. В начале 1930-х от 60 до 80 миллионов американцев посещали кинотеатры раз в неделю или чаще, где они всего за один никель (пять центов), то есть по цене пачки сигарет или галлона (4,5 литра) бензина, целых четыре часа могли смотреть большую программу: анимационный фильм, выпуск хроники, фильм категории Б и главный полнометражный фильм.

Кино помогало на время забыться, уйти от проблем и напитаться оптимизмом, поверить в лучшее будущее. Однако по мере того, как кризис становился затяжным, посещаемость начала падать, а кинопромышленность испытывать экономические трудности, если не наравне со всеми прочими отраслями индустрии, то в весьма значительной степени. Киноиндустрии пришлось нести огромные издержки, связанные с переходом на звуковое кино: надо было стремительно переформатировать техническое оснащение, переоборудовать съемочные площадки и кинозалы. Накануне калифорнийской губернаторской гонки, к 1933 году, общая задолженность киноиндустрии составила 400 миллионов долларов (более семи миллиардов на сегодняшний курс). Поэтому Луису Майеру так важна была поддержка Хёрста, и он «прополз на коленях, чтобы просить о милости» сотрудников студии – согласии на сокращение зарплат. То ли он перестраховывался, то ли действительно эти меры помогли, но во всяком случае его студия, в отличие от всех

остальных, финансово в эти годы практически не пострадала: ни одного года депрессии не закончила с убытком. В начале 1930-х – в разгар депрессии – бюджеты фильмов здесь были по меньшей мере на 150 тысяч (сегодня это было бы почти три миллиона) долларов больше, чем на остальных студиях.

Смерть Меткалфа открывает последнюю, самую мрачную страницу в фильме Дэвида Финчера. Упоминается смерть актера Джона Гилберта, чей голос плохо соответствовал его экранному имиджу, так что после прихода звука он оказался неугоден Луису Майеру и контракт с ним был закрыт в 1933 году, а в 1936-м он ушел из жизни в тридцать восемь лет. В том же году в тридцать семь лет скончался Ирвинг Тальберг.

Итак, в фильме именно он сыграл ключевую роль в судьбе бедняги Меткалфа. «Вы – самый незаурядный продюсер в Голливуде, почему вы позволяете обращаться с вами как с мальчишкой на побегушках!» – бросает Тальбергу Манкевич. Речь, конечно, идет о его отношениях с главой студии, макроменеджером Луисом Майером (Арлисс Хоуард). Вице-президент компании Тальберг был креативным продюсером, вникавшим в каждую деталь съемочного процесса. Он читал и редактировал сценарии, тактично обсуждал их с режиссерами, присутствовал на репетициях и затем обсуждал их с актерами, придирчиво относился к костюмам и декорациям и, заметив несовершенство, требовал пересъемки, невзирая на затраты; он посещал предварительные просмотры, внимательно следил за реакцией зрителей и в зависимости от нее инициировал пересъемки целых сцен. Как выразился один из его ассистентов, сначала Тальберг режиссировал фильм на бумаге, а потом режиссер делал это на пленке. И при этом никогда не включал своего имени в титры: «Если положение позволяет тебе указывать себя в титрах, то уже нет нужды это делать». Тальберг говорил, что время от времени студия должна выпускать «великие» фильмы, на которых заведомо потеряет деньги. В частности, он не ожидал коммерческого успеха от фильма Кинга Видора «Толпа» в 1928 году, во время раздувшихся финансовых пузырей и безудержного гламура провидчески предсказавшего грядущий кризис и судьбу исполненного надежд среднего американца, которого ждут безденежье, семейная драма и радость получить работу рекламщика-«бутерброда». Против пессимистических ожиданий «Толпа» оказалась прибыльным фильмом, но важнее то, что она оставила свой след в истории кино, в частности оказав влияние на творчество итальянских неореалистов. Однако MGM из политических соображений ограничила его прокат.

А вот ролики в поддержку Мерриама контролировал лично Майер – «голливудский раджа», как назвал его биограф, кинокритик New York Times Босли Кроутер. Так или иначе, MGM держалась на плаву благодаря балансу конфронтирующих сторон – Тальберга и Майера. Тальберг хотел снимать не просто кино со звездой, а фильмы со звездным ансамблем и ориентировался на выдающиеся литературные источники

и лучшие бродвейские постановки, то есть качественный драматургический материал. В фильме Финчера Майер тезисно декларирует свои принципы, явно противоречившие установкам Тальберга. Прежде всего никакого «искусства для искусства», что было девизом студии (Ars Gratia Artis); не надо экранизаций. Сам-себе-Фрейд, Майер заявляет, что главное – вызвать у зрителя эмоции «здесь, здесь и здесь», и тычет себе в грудь, живот и пах. «Зрителей надо развлекать, а не учить. Хочешь передать сообщение – звони в Western Union». А звезда, мол, у студии только одна – рычащий лев на заставке.

До поры Тальберг мог действовать как хотел, но только потому, что Майер это допускал. Тальберг был молод, хорош собой, умен и начитан, у него была репутация «принца Голливуда» с душой поэта и хваткой коммерсанта, он обладал колдовским обаянием и был гением самопиара, публично культивируя этот имидж. Постепенно Тальберг стал вызывать у босса ревнивые чувства. Тот подозревал, что система управления, за которой стоял Тальберг, ставит под удар его самого. А Тальберг и не скрывал уверенности в том, что ему, а не Майеру студия обязана процветанием. К 1932 году истекал срок его контракта, пошел слух, будто Тальберг готов уйти с MGM, но успокоился, получив сто тысяч акций одного из филиалов по цене ниже рыночной. Говорили, что деньги изменили Тальберга. Видимо, в этом был резон. Страдавший врожденным пороком сердца, он понимал, что его биологические часы ускоряют ход, у него было двое детей, и он просто обязан был обеспечить их благополучие.

1932-й – кризисный – год называют апофеозом карьеры Тальберга и уникальным в истории Голливуда; достаточно назвать выход на экраны первого фильма с блистательным звездным составом (Грета Гарбо, Джон Бэрримор, Джоан Кроуфорд, Лайонел Бэрримор) – «Гранд-отель» Эдмунда Гулдинга, – получившего «Оскар» в номинации «Лучший фильм». Вскоре Тальберг на несколько месяцев отбыл на отдых в Европу, и во время отсутствия его лишили должности вице-президента. На студию он вернулся уже независимым продюсером, но с твердым намерением ставить лишь самые лучшие фильмы, что, кстати, считал коммерчески прибыльным. Отныне Тальберг работал по собственному плану, но его власть над студией закончилась. Он сделал целый ряд убыточных фильмов и часто ссорился с Майером. В 1935–1936-м вместе со всей американской экономикой его дела поправились, но конец был уже близок. Характерно, что многие главные герои его последних картин – «Ромео и Джульетта», «Благословенная земля», «Дама с камелиями», «Мария-Антуанетта – умирают.

Через две недели после пышных похорон команда Тальберга была распущена. Майер реорганизовал и забюрократизировал работу студии, настраивая ее на консервативный лад. Тальберг легко улавливал новые тенденции и если поначалу воспринял звук просто как «модный трюк», то в 1929-м выпустил «Бродвейскую мелодию» – первый мюзикл, удостоившийся «Оскара». Если Тальберг обходился в своей

команде полудюжиной супервайзеров, то Майер нанял четыре десятка продюсеров, не всегда знакомых с кинопроизводством, в то время как даже самые авторитетные режиссеры вроде Виктора Флеминга, Кинга Видора или Джорджа Кьюкора практически утратили свою власть над фильмами – «век режиссеров» закончился. С началом войны MGM сократила выпуск фильмов почти на 30 процентов.

В немой период под эгидой Тальберга были поставлены самые значимые голливудские фильмы, в том числе «Алчность» Эриха фон Штрогейма, «Большой парад» Кинга Видора и Джорджа У. Хилла, «Бен Гур» Фреда Нибло, «Плоть и дьявол» Кларенса Брауна и «Толпа», но в 30-е MGM начала обходить студия Paramount, где во главе производственного отдела встал Эрнст Любич. Бывший ассистент Майера Дэвид Селзник вывел в преуспевающие компанию RKO с фильмом «Кинг Конг», а затем продюсировал на собственной студии «Унесенных ветром» (правда, значительная доля прибыли от проката досталась его тестю Майеру). Это были самые грандиозные блокбастеры десятилетия. А самые амбициозные, дорогие сердцу Тальберга проекты с адаптациями Шекспира или Юджина О'Нила получились довольно тусклыми. MGM отставала в самых выигрышных звуковых жанрах – мюзиклах и комедиях с искрометными диалогами.

Возвращаясь к Фицджеральду, можно сказать, что «последний магнат» стал своего рода вторым Гэтсби, от которого ускользнула его главная мечта – на этот раз не женщина, а кинематограф.

К началу 1940-х Голливуд напоминал уже не гламурно-блистательный «сад Аллаха», а скорее корабль-призрак, как тот безлюдный отель, где поселили заглавного героя-драматурга в фильме братьев Коэн «Бартон Финк», в котором рефреном звучит слово «ад». Здесь безраздельно властвует глава студии Джек Липник, в котором более всего из всех вероятных прототипов угадывается Луис Майер – он тоже любил в военное время надевать офицерский мундир. Актер Майкл Лернер в роли довольно брутального Липника, который однозначно требует от бродвейского триумфатора Финка перестать заморачиваться заумью и написать простой сценарий «бойцовского фильма» для простых людей, больше похож на Майера, чем поджарый элегантный Арлисс Хоуард у Финчера. Его присутствие в кадре еще сильнее нагнетает тревогу приближения апокалипсиса, каким стало для нации нападение японцев на Пёрл-Харбор 26 ноября 1941 года. А вручение «Оскаров», в том числе Герману Манкевичу за сценарий «Гражданина Кейна», состоялось в феврале 1942-го.

Кстати, что касается соперничества Орсона Уэллса и Германа Манкевича относительно авторства сценария к «Гражданину Кейну». Именно Уэллс настоял, чтобы в финальных титрах фильма имя Манкевича фигурировало первым. Первым его объявили и при оглашении призового места. ◆

Алексей Цветков

ОБЕЗЬЯНКА С ШАРМАНКОЙ

«Манк» как политическое кино

Драматургия всегда ставит вопрос о цене. Дэвид Финчер уже снимал кино о цене стабильной, но обыденной жизни («Игра», 1997), о цене безопасности («Бойцовский клуб», 1999), о цене и собственниках социальной коммуникации («Социальная сеть», 2010) и вот теперь снял фильм о цене таланта: на что он обменивается и по какому курсу?

Алкоголь и ирония

Образ Манка не новый, но чрезвычайно обаятельный. Это пьющий человек с неспокойной совестью и большим талантом, который часто прячется в иронию. У него в голове вся мировая литература. Его называют самым внимательным человеком на свете. Он интеллектуал, то есть отличает социализм от фашизма и даже социализм от коммунизма. Он знает, за что здесь платят, и поэтому его ирония становится все более горькой. Он все время пьян. Он сломан в буквальном смысле – нога в гипсе во время работы над сценарием не позволяет свободно двигаться (в действительности Манкевич писал сценарий уже после того, как встал на ноги после аварии).

Солидарность правящего класса в деле сохранения своих привилегий ему очевидна, отвратительна и заставляет его пить, шутить и писать. У него есть редкий шанс рассказать свою историю без их цензуры, но получается слишком дерзко, сложно и вообще «непонятно» для потенциального кинозрителя. Это требует компромиссов, но он упрям, и к концу фильма, после того как собственный сценарий очевидно изменил его, он сам меняет правила и хочет навсегда остаться в титрах своей лучшей работы, которую будут смотреть и обсуждать и через сто лет.

Свое презрение к тем, от кого Манк зависит, он превращает в иронию с помощью алкоголя. Это его личная алхимия. Он все время каламбурит: «Мари-Антуанетт? – marionette!» – и получает в спину ответные каламбуры попроще, передразнивающие его манеру: «Мистеру Макака-кевичу пора проветриться».

Самая декларативная сцена – это где Манк в гостях у Хёрста и Майера, объяснив всем, кто есть кто и что вообще происходит, блюет на пол и, смотря взглядом внимательного ресторанного критика в лужу собственной блевотины, говорит: «Рыба и белое вино сочетаются тут идеально!» То есть это как бы и все, что ты можешь сказать, что бы ты при этом ни говорил. Пока находишься с ними за одним столом и ешь с их руки.

Штат Калифорния. 1934

Сам этот архетип западного гуманитария – презираю буржуазию, от которой завишу, хотя и сомневаюсь в победе левых, – вызывал, помнится, зависть (едва замаскированную под жалость) у позднесоветской интеллигенции: нам бы такие проблемы, тут у нас всё наоборот, никакой буржуазии нет, а сомневаться в социализме – так вообще статья. В этом смысле близкий родственник Манка – писатель Банев из «Гадких лебедей» Стругацких, так и не прошедших советскую цензуру. Уж слишком аппетитно там выглядел пьющий литератор, пытающийся сохранить лицо в невыносимом и обреченном мире.

Голливудский марксизм

1930–1940-е: эпоха большого джаза, экономической депрессии, расцвета ар-деко плюс голливудский сценарист левых взглядов (часто с еврейскими корнями), который, мягко говоря, не в восторге от того, чем ему предлагают заняться. Где мы это уже видели? Ну конечно, в «Бартоне Финке» братьев Коэн, там прототипом сценариста был

Клиффорд Одетс – певец пролетарской нужды на фоне Великой депрессии. Потом у тех же Коэнов в «Да здравствует Цезарь!», где есть гротескный заговор марксистских сценаристов с философом Маркузе и ненадолго попавшим под их влияние простодушным «ковбоем».

У Финчера вместо этой анекдотичности трагическая подкладка. Без всякой комедийности судьба марксистского сценариста в Голливуде дана и в «Трамбо» Джея Роуча, где есть близкая к «Манку» тема – отсутствие имени автора в титрах. В романтическо-ностальгическом измерении мы видим голливудских левых и Орсона Уэллса в фильме «Колыбель будет качаться» Тима Роббинса.

Голливудские сценаристы вообще особая статья. Они регулярно бастуют. Их все время подозревают в недостаточной лояльности к пра-

Штат Калифорния. 1934

вящему классу и следят, нет ли у них левацкой фиги в кармане. Если говорить о «голливудском марксизме» более широко, то он возник как явление в 1930-х (поддержка многими киношниками республиканцев в испанской гражданской войне), стал предосудительным в 1940-х, строго наказуемым в 1950-х (маккартистская «охота на ведьм»), был модным среди бунтующей молодежи «новых левых» в 1960–1970-х (Джейн Фонда), сделался привычной богемной причудой в 1980-х («Робокоп», «Они живут»), считался устаревшим и ностальгическим в 1990-х, чтобы снова возродиться в антиглобалистских 2000-х и вполне себе дожить до наших дней. На последней церемонии «Оскара» Джулия Райхерт со сцены цитировала «Коммунистический манифест». Зал аплодировал.

Синклер

«Вы можете убедить людей в том, что обезьяна бывает ростом с небоскреб, и не сможете убедить их, что кандидат-социалист угрожает всему, что им дорого?»

Сквозной мотив, на который надет весь фильм, – избирательная кампания калифорнийского социалиста Синклера, голливудское противодействие ей (профинансированное Хёрстом) и отвращение талантливого алкоголика Манкевича ко всей этой ситуации.

Эптон Синклер – американский левый писатель. Поразил Америку романом о страшной жизни рабочих бойни. К тому же он был вегетарианцем, что делало мясобойню в его глазах двойной метафорой. Всю сознательную жизнь он пытался приблизить общество к своему бесклассовому идеалу, разоблачал аферы олигархов и рассказывал о жизни простых трудяг. Его роман «Нефть» экранизирован в 2007-м Полом Томасом Андерсоном. Фильм получил два «Оскара».

Бернард Шоу предлагал выдвинуть его на Нобелевскую премию по литературе, а Ленин говорил, что в его социализме многовато прекраснодушия. Синклер пробовал организовывать калифорнийских рабочих, агитируя их захватывать пустующие во время Великой депрессии заводы и устраивать там кооперативы с коллективной собственностью и самоуправлением. Дружил с Эйзенштейном и даже продюсировал его фильм «Да здравствует Мексика!». Неоднократно участвовал в выборах и горько шутил по результатам: «Американцы примут социализм, но только если мы назовем его каким-нибудь другим именем!» Призывал к «бескровной революции» или, как минимум, обещал драконовские налоги на доходы всех, кто находится выше социального экватора.

В 1934-м Синклер выдвигался в губернаторы Калифорнии под лозунгом «Покончим с бедностью!», и против него официально выступил весь Голливуд. При этом неофициально некоторые сценаристы и режиссеры левых взглядов желали Синклеру победы, но не могли говорить об этом вслух, так как это означало бы для них потерю работы и финансирования. Исключением стал Чаплин, который выступил на митинге движения EPIC, на которое опирался Синклер, в поддержку этого кандидата. Это было первое и последнее прямое политическое заявление в жизни осторожного Чаплина.

Владельцы студий обязали всех своих работников вносить деньги в фонды альтернативного Синклеру кандидата-республиканца Фрэнка Мерриама и публично заявлять об этом. Тот, кто отказывался заплатить хотя бы доллар, надолго оставался без работы. Более того, в Голливуде по-быстрому клеили мутнейшую пропаганду против Синклера, имевшую только одну цель – перепугать избирателя «коммунистическим кандидатом». Собственно, впервые в американской истории «фальшивые новости» были смонтированы и показаны (в кинотеатрах перед сеансами), чтобы топить Синклера на калифорнийских выборах.

Финансировал производство этих «новостей» Хёрст – прототип Кейна. Смысл у всех этих «интервью на улицах» был один – за Синклера голосуют только нищие и фрики, которым нечего терять, и, если он все же победит, Калифорнию наводнят бездомные, которые хлынут сюда со всей страны и штат накроет волна преступлений, совершаемых

руками этих деклассированных и криминальных чужаков. Из тех же «новостей» можно было узнать, что Синклер отнимет у домовладельцев их частные дома и объявит церковь вне закона. Никаких ссылок на заявления или программу Синклера не приводилось, ведь это и так «известно всем простым людям на улицах».

В общем, это было похоже на нашу пропагандистскую кампанию «Не дай бог!» 1996 года, в которой посчастливилось участвовать лучшей части столичной интеллигенции, чтобы любыми средствами не допустить прихода коммунистов к власти. Никто из них, впрочем, не выстрелил себе потом в голову от стыда, как это случилось в фильме, но с тех пор и времена изменились, и не стоит воспринимать кино так буквально, правда?

«Трудно понять что-то, если от непонимания этого зависит ваш оклад», – говорил Синклер о калифорнийских выборах. Кинобуржуазию он троллил, обещая, что поселит нуждающихся в голливудских павильонах, изображающих беззаботную жизнь, и введет госзаказ на фильмы. В приступе паники владельцы студий заявили, что в случае победы Синклера они вообще перевезут весь Голливуд во Флориду. Синклер ёрнически махал им рукой.

Это была не шуточная борьба. Но это не была пресловутая борьба человека против системы (государства), так как президент Рузвельт после встречи с Синклером занял нейтральную и выжидательную позицию. Возможно, президенту было интересно, что получится из этого «калифорнийского социализма» и можно ли будет перенять подобный опыт в других штатах. Рузвельт и сам был «розовым» и на вопросы левых о возможной национализации промышленных гигантов лукаво отвечал: «Заставьте меня это сделать».

Это была борьба буржуазии (владельцев киностудий и медиа) против слишком левого кандидата. Борьба, которая велась голливудскими средствами на экранах кинозалов. Хотя и не только.

Летом 1934-го Калифорнию парализовала всеобщая забастовка. По мнению владельцев предприятий, за этим стояли Синклер и его люди. Отряды правых «добровольцев» громили штабы его движения, редакции марксистских газет и профсоюзные клубы. С плакатов на стенах на всех смотрели лица рабочих, погибших от пуль во время столкновений с полицией. Арестовали пятьсот самых опасных «красных подстрекателей». К слову сказать, американская компартия, связанная с Москвой через Коминтерн, тоже Синклера не поддержала, назвав его розовым реформистом, соглашателем и сторонником полумер. И все же его популярность стремительно росла (впрочем, гораздо подробнее обо всем этом рассказано в уникальной книге «Красный нуар Голливуда» Михаила Трофименкова).

По итогам выборов республиканский кандидат обошел Синклера на 11 процентов. Голливуд остался на месте и никуда не поехал. Хёрст, финансировавший и курировавший всю кампанию против Синклера, праздновал победу. Манкевич, поднимая бокал на этом

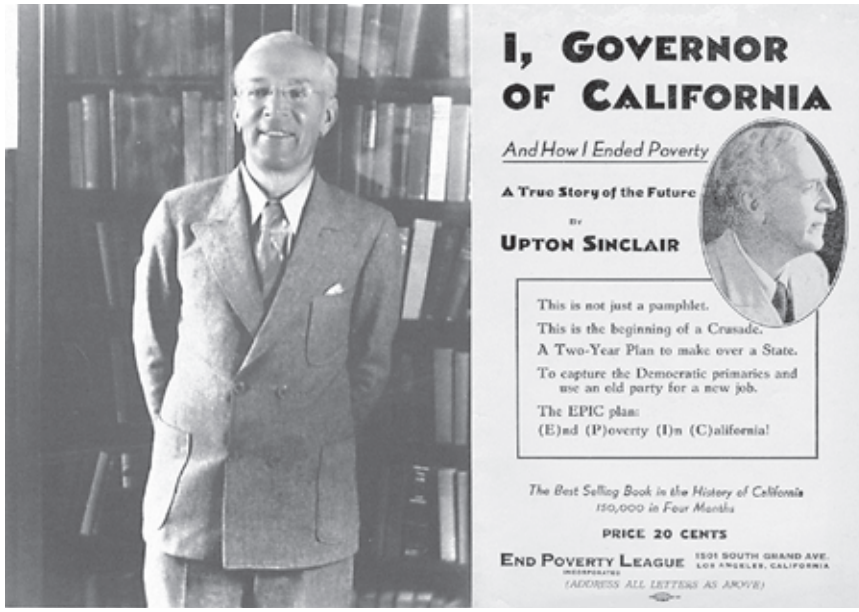
пиру, смотрел на победителей нетрезвыми глазами фрустрированного умника. Беспомощного, как кролик.

Отчетливо левым он не был и в политике прямо не участвовал. Однако проигрыш Синклера воспринял как общую рифму к своему персональному положению.

Сценарий «Кейна» оказался в том числе и актом мести за себя и за того парня.

Политический фильм?

Левые идеи для Манка в фильме – это скорее рационализация отвращения к среде, от которой он полностью зависит. Он слишком часто чувствует себя такой же куклой в их руках, как актриса Мэрион Дэвис,



Эптон Синклер и обложка его книги

с которой на этой почве у него возникает эмоциональное совпадение. Манк подарит и ей бессмертие в своем сценарии, превратив ее там из актрисы в певицу.

Его разум и вкус оскорблены их инстинктом классового самосохранения и их привычкой к непрерывной самопрезентации при том, что по большому счету им нечего сказать, кроме «мы хотим и дальше быть теми, кем мы привыкли быть, потому что быть нами круто». Они в целом не против Гитлера, если он не мешает их международному бизнесу, но они никогда не допустят социалиста к власти даже в одном отдельно взятом штате.

Невозможная победа левых для Манка – это что-то вроде судного дня, когда те, кто ему платит, будут наконец-то наказаны судьбой за свои самодовольную пошлость, жадную алчность, социальную слепоту и политическую неразборчивость. Его преследует призрак очищения авгиевых конюшен капитализма. Он разбирается в политике

и именно поэтому не то чтобы верит в победу Синклера. Скорее ему нравится троллить своих нанимателей и вообще сильных мира призраком скорой «социалистической революции» и грандиозного передела богатств.

На митинге он слушает Синклера, который говорит о неизбежном переделе не мирным, так насильственным путем. Это вообще главный вопрос капитализма: как вы относитесь к тому, что один человек здесь в тысячу раз богаче, а значит, и могущественнее другого и это никак не связано с разницей их способностей? Какова будет ваша персональная реакция на эту проблему? Сможете ли вы убедить себя, что такое неравенство необходимо как стимул человеческой креативности и общество не может развиваться иначе?

Насколько это политический фильм? Нет такого вещества, как «политика», которое хранится в отдельном пузырьке и которое можно капнуть или не капнуть внутрь книги или фильма авторской рукой. Тут все зависит от эпохи и духа времени. Невинное стихотворение будут обсуждать как набор разоблачительных лозунгов, если мир за окном балансирует на грани революции, и, наоборот, любую подрывную прокламацию прочтут как набор тропов и фигур, если на улице тихо и больших перемен не ожидается.

Американский зритель (включая оскаровское жюри) легко найдет в фильме немало смысловых рифм к нынешним событиям в США. Это и успех социалистического кандидата Берни Сандерса в последние годы, особенно в молодежной среде, и волна массовых беспорядков, охвативших почти всю страну летом 2020-го и вызванных не только полицейским произволом, но и растущим неравенством (символом беспорядков в итоге стали целые улицы разграбленных дорогих магазинов).

Именно Синклера считают своим предшественником и вдохновителем «демократические социалисты США», в несколько раз увеличившие популярность за последние пару лет. Фильм Финчера можно было бы считать актуальным комплиментом таким настроениям, но сценарий написан его отцом еще в 1992-м.

Выйди фильм тогда, это выглядело бы как ностальгический взгляд назад, в великую черно-белую (но уже звуковую) эпоху. То есть в политическом смысле сценарий буквально долежал до своей актуальности, и тут невольно задумаешься о боге кино, который все запускает в производство вовремя, а не раньше. Или имя этого бога и есть политический спрос, общественное ожидание, пресловутый цайтгайст?

Фильм о фильме

Все эти оттенки тумана, дыма и серебра, нарочито состаренное плоское небо, безвоздушные места с неестественным светом условного солнца, аллегорические соответствия слов и действия в кадре, флэшбэки как главный строительный материал истории – элегантная стилизация Финчера ежеминутно отсылает зрителя к «Гражданину Кейну», главная

загадка которого вовсе не в том, что значит «бутон розы», а в том, кто услышал эти последние слова, когда Кейн умирал в одиночестве. Сам бог кино? Его величество всевидящий киноглаз? Большой Другой?

Весь фильм мы заперты в черно-белой голливудской ловушке – особом месте, где умные и талантливые люди воспроизводят массовую посредственность в промышленных масштабах, делая глупых глупее, трусливых трусливее, а богатых богаче.

Это кино про кино – амбициозный прием и оммаж, с помощью которого кино само себя ставит под вопрос, спрашивает нас о том, что оно такое и зачем оно нам нужно, разоблачает себя как манипулятивную технологию и предлагает себя как критическое переживание.

У Финчера получилось эмоциональное зрелище для тех, кто любит порефлексировать и покопаться в истории, кто достаточно логоцентричен и знаком с концепцией «общества спектакля». Фильм о самой возможности (или невозможности) фильма. Кино, застрахованное от массового успеха.

Прежде всего это кино о власти. О классовой власти. О классовой власти над интеллектом. И над зрелищем. Финальная притча об обезьянке, которая крутит шарманку на площади и думает, что она тут главная, раз уж ее нарядили в столь яркий костюмчик, – терапевтическое оскорбление ее величества интеллигенции, которое содержит в себе всю драму фильма.

И да, у этого фильма есть хэппи энд. Такова магия кино. При всем вышепоказанном вполне можно попасть в титры. Получить «Оскар». И сказать о себе: «Я крыса в ловушке, которая чинит эту ловушку всякий раз, как только в ней появляется дыра». ◆

Анна Сокольская

ШЕКСПИР ОТДЫХАЕТ

Музыка в «Манке»

Человек в черном садится рядом с кроватью сценариста Германа Манкевича. Великий и ужасный Орсон Уэллс пришел заказать сценарий «Гражданина Кейна», будущего magnum opus для обоих авторов. Завязка сюжета спрятана в вязи флэшбэков. Она заметно напоминает миф о создании «Реквиема» Моцарта, многократно пересказанный биографами: гений пишет последний выстраданный шедевр, который заказчик попытается присвоить. Миф в искусстве часто оказывается важнее исторической реальности – и не столь важно, подразумевали ли отец и сын Финчеры этот подтекст.

Впрочем, Манкевич вовсе не собирается умирать и вряд ли воображает, что сценарий «Кейна», сочиненный с моцартовской быстротой (и с литрами виски и секонала), станет для него едва ли не реквиемом по профессиональной карьере. Да и ассоциации у него иные. «Я пишу как раз оперу», – бурчит Манк *a parte* в одной из следующих сцен, а опера – это всегда клубок противоречий между намерениями автора и требованиями жанра, производственной необходимостью и эстетическими целями.

Вряд ли стоит искать в музыке к «Манку» драматургических глубин, как порой не стоит их искать и в опере. Авторами саундтрека значатся Трент Резнор и Аттикус Росс, звезды американского индастриал-рока (и создатели музыки к еще трем лентам Финчера – «Социальной сети», «Исчезнувшей» и «Девушки с татуировкой дракона»). В их работе нет ни продуманной стратегии сплетения лейтмотивов, ни эмоциональной атаки захватывающе броскими темами. Вместо этого саундтрек создает стилистическую атмосферу, которая глянцевым слоем толщиной в одну молекулу покрывает звуковой мир «Манка». Музыка здесь словно лишена памяти, как

на самом деле лишен ее и сам фильм, сплошь сшитый из функциональных флэшбэков.

События, предшествующие написанию сценария «Кейна» (и якобы комментирующие его подтексты), заполняют пространство ленты Финчера до отказа – кажется, здесь объяснено все, что только возможно. В ход идут ковровая бомбардировка аллюзиями и цитатами, неистовый неймдроппинг (от Чаплина до Майера), истории с агитационными фейками перед президентскими выборами и снижением зарплат на MGM, многозначительные упоминания Мелвилла и Гюго – и в этом постмодернистском изобилии ни одно имя, ни одна цитата больше уже ничего не значат. Невозможно не уловить сходство виртуозной игры ракурсами, которую ведет оператор Эрик Мессершмидт, с работой

Трент Резнор и Аттикус Росс

Грегга Толанда в «Гражданине Кейне»; камера то стелется по полу, то подглядывает через окно автомобиля, то вскрывает пространство павильона сверху, как консервную банку. Но здесь зрителя не ждет горькая награда найденной разгадки: загадок в «Манке» нет, он состоит из единой переливающейся оттенками поверхности, под которой не скрыто ничего. Фильм Финчера улучшает все, что появляется в кадре, до сияющего синефильского совершенства (так насильственно улучшает все вокруг себя и архетипический американец Кейн).

Все во имя продукта – на этой почве коммерческое искусство и романтическая модель одинокого творца-энтузиаста внезапно находят общий язык. В конце фильма два открытых противостояния Манкевича (с Хёрстом и Уэллсом) окончательно фиксируют миф о преданном искусству художнике в мире власти капитала. Рядом с ним фигурируют и другие мифы: художник и муза, художник и спутница жизни, художник и верная помощница, художник и его удачливый двойник. Подобия непрестанно множатся: Дон Кихот, капитан Ахав, король Лир – за чередой зеркальных отражений едва не теряется нехитрая

история об обезьянке шарманщика, и сам Манк и его сценарий наконец рассыпаются на осколки стеклянного шара.

Отмена существования автора необходима для индустрии; Розенкранц и Гильденстерн отыграли свой бенефис и ушли со сцены, где остается принимать аплодисменты его величество продукт (каковым по сути является и сам фильм Финчера). Кто создавал завораживающе матовый саунд «Манка», над музыкой которого кроме Росса и Резнора работал целый отряд профессионалов (да и каков вклад самого Финчера-младшего или его сотрудников в сценарий отца, написанный почти тридцать лет назад)? Симфонические эпизоды, стилизованные под музыку Бернарда Херманна, инструментовал Конрад Поуп, бессменный оркестровщик и дирижер при многих патриархах

«Манк», режиссер Дэвид Финчер

киномузыки, включая Джона Уильямса. Дэн Хиггинс, чей саксофон звучит в сотнях голливудских фильмов, и мультиинструменталист и певец, специалист по ламповому джазовому винтажу Тим Гилл сделали аранжировки для фокстрот- и биг-бэнда. И это только самые заметные имена.

И стилистический колорит, и инструментальные краски в музыке черно-белого «Манка» умеренно декоративны. Музыка, сопровождающая флэшбэки, чаще всего подражает звучанию джаз-бэндов 1930-х; селебритиз в кадре светятся искусно нанесенной лунной патиной нуара, а дизайнерские точки и тире, шорохи и гул музыки, которую обычно создают Резнор и Росс, замаскированы инструментовкой. Игра ударника щеточками, засурдиненные трубы и тромбоны, преувеличенное эхо: фильм скроллит довоенную визуальную эстетику, словно картинки на пинтересте, под музыку кофеен и моллов. В остальных эпизодах ритмически аморфная, будто бы лишенная скелета или, наоборот, обсессивно отсчитывающая время (судорогами свинга или

подчеркиванием ритмических долей) музыка, несмотря на академическую оркестровку, еще больше схожа с саундтреками «Исчезнувшей» или «Социальной сети».

Музыкантами использовались исключительно аутентичные инструменты 1930–1940-х (а на цифровое изображение наносились псевдоаутентичные ожоги и кляксы), глуховатый монозвук записывался на довоенные микрофоны: «Сделайте паузу, послушайте джаз», – томно зазывал анонс фильма. Создание саундтрека происходило уже во время пандемии, и в интервью музыканты взахлеб рассказывали о записи партий из дома и сведении в студии (что к началу 2021-го стало обыденностью). Время идет быстро. Но «Манк» вряд ли когда-нибудь устареет, как не устаревают искусно сделанные механические игрушки. Его сюитная музыка гладко стелется под нарратив и выступает в нем от имени второстепенных персонажей, необходимых для создания ароматного, как плюшка с корицей, историко-стилистического хюгге: джаз в гротескных сценах, струнные и минималистский лепет фортепиано во время глубокомысленных раздумий, припадающий на вторую долю вальс-бостон – на встрече Манкевича и Мэрион Дэвис в цифровом зоопарке Сан-Симеона.

Стать Шекспиром дивного нового мира, как обещает заглавному герою Уильям Хёрст, значит не занять место в пантеоне, а стать предметом бесконечных дискуссий об авторстве. «Манк» – притча о том, как искусство превращается в продукт, чтобы остаться в истории, и сам укладывается в сюжет этой притчи. Ленту Финчера с ее прекрасно сохранившимся остроумием столетней давности – уайльдовскими салонными пикировками, каскадными номерами с погоней за авто и падением в тележку, печатными машинками в саундтреке и отлаженной машинкой сторителлинга в сценарии, – кажется, в итоге тошнит всеми колесиками и валами чудесного механизма, именами гениев, лицами знаменитостей, апологией автора. Они, как известно, прекрасно сочетаются – как рыба и белое вино. ◆

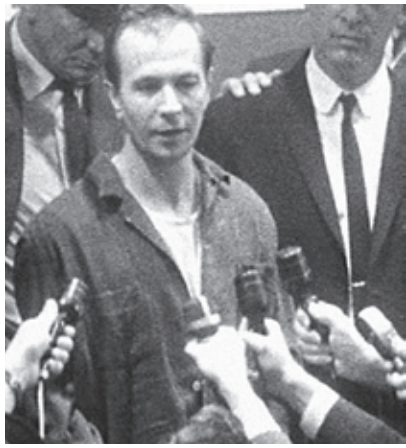
Анна Закревская

РАЗБИРАЯ ГЭРИ

В финчеровском «Манке» Гэри Леонардович Олдмен Олдмен Олдмен с упоением и с удовольствием играет заглавную роль гениального сценариста Германа Манкевича, в чем-то, может, вызывая в памяти сыгранного недавно Черчилля. Что объяснимо – в обоих фильмах нужно было оживить легендарного деда: черно-белого в «Манке» и покрытого налетом исторической сепии в «Темных временах». Когда Манк находится рядом с хрустальной Мэрион Дэвис, его голос по-прежнему по-черчиллевски скрипуч, но сквозь масштаб и вес возложенной на него роли пробивается нечто из юности, словно электрический разряд, проскакивает что-то дикое и вечно молодое.

Как это ни парадоксально, лицо не изменилось ничуть. Грустное, с по-старчески опущенными линиями, которые как-то тянут вниз, – а глаза тем временем неизменные, олдменовские, сверкающие. Возможно, Гэри Олдмен не изменился, потому что менялся всегда. Позвякивающий металл и вечно убегающая ртуть во взгляде, в мимике, в повадках. Серые, вертляво-безумные глаза. Всегда чуть поджатые губы, чуть удивленный их изгиб. А краешки смотрят вверх, словно в улыбке, но это не всегда улыбка… Самое важное и притягательное в нем не только лицо, внешность, набор ролей, а образ в целом, вызывающий безотчетно широкую, теплую волну доверия. Одними ролями это не объяснить: в 1980-е он переиграл бог знает что, в 1990-е выдал череду коронных злодеев.

Худой, взъерошенный эдвард-руки-ножницы, слеза по щеке в первой же сцене первого важного образа – панк-легенды Сида Вишеса («Сид и Нэнси», Sid and Nancy; 1986). От роли Эдварда Гэри как-то отказался.



«Розенкранц и Гильденстерн мертвы», режиссер Том Стоппард

«Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе», режиссер Оливер Стоун

Получилось бы, вероятно, любопытно – может быть, менее сладко, более нервно. Первые роли все немного взъерошенные – вертлявый скинхед у Майка Ли («Тем временем», Meantime; 1983), он крякает, плюется, подпрыгивает. Большой ребенок, соблазнитель-искуситель, а может, вообще галлюцинация у Николаса Роуга («Путь 29», Track 29; 1987), волосы в рыжину, а глаза серые. Самоуверенный талант у Стивена Фрирза («Навострите ваши уши», Prick Up Your Ears; 1987) – поджарый, с новой – смешной – косой челкой, в шубе и кепочке, с простуженным голосом.

Кстати, единственная на сегодня режиссерская и сценарная работа Олдмена «Не глотать» (Nil by Mouth; 1997) будто родом из тех же 1980-х – полуавтобиографическая, мрачно-черно-серая, полная неуютных крупных планов, перекрывающих друг друга, дребезжащих кокни голосов.

1990-е – эпоха олдменовских злодеев. Иногда смешных, но вряд ли комичных – пугающая искра безумия всегда при нем. Таков его Дрексл из «Настоящей любви» (True Romance; 1993), появляется минут на шесть, а запоминается навсегда – хотя бы тем, что Олдмен умудряется создать изорванный дредами и пирсингом образ черного, вопреки цвету кожи, наркоторговца и сутенера.

Возможно, главный злодей получился в «Леоне» (Léon; 1994). Немножко трогательный и истеричный, немножко всемогущий, фанат Бетховена, таблеток и смерти. Его светло-бежевый расхлябанный костюм подчеркивает, поддерживает общую неустойчивость и экзальтированность, становится своеобразной рамкой, визуальным рисунком. Оказывается, вечно убегающему от точных определений лицу, облику Олдмена необходимо такое тактильно-цветовое, заземляющее обрамление.

Для трогательного Зорга («Пятый элемент», The Fifth Element; 1997) это яркая пластмасса. Кажется, его хотели сделать пародией на Гитлера, но получился единственный и неповторимый Жан-Батист Эммануэль Зорг – Багз Банни и Жан-Поль Готье среди злодеев, который говорит тонким голосом, проглатывая слова, словно подросток, смахивает челку нервным движением и в целом упоительно наслаждается собой и своим пластмассовым миром.

«Дракула», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

«Леон», режиссер Люк Бессон

А вот граф Дракула – это готическая резьба и шелк. В живописном путешествии Копполы (Dracula; 1992) Олдмен в рамках одной трагедийной роли симфонически выдал сразу три образа: молодого дикого воина каких-то нездешних фантазийно-старинных времен; неприлично молодого и чувственного, возрожденного и очарованного вампира с локонами и очками с синими стеклами, и вампира-старика, который медлителен и плавен, голос его не скрипуч, а глух и гулок. В каждом – нежность и хоррор, снова слеза, а серые глаза блестят шелком. Получилась одна из лучших ролей, несочетаемое сочетание мягкости и угрозы, безумия и человечности, жизни и смерти.

Графа Дракулу Олдмен пронес и дальше. Глядя на его застенчивого и яростного священника из «Алой буквы» (The Scarlet Letter; 1995), внутри которого, несмотря на неумелость всего фильма, тлеет трагедия, снова понимаешь: господи, да у него же готическое лицо! И думаешь: ага, ну все, разгадали тебя. И тут же на сцену поднимается взлохмаченный Бетховен («Бессмертная возлюбленная», Immortal Beloved; 1994). Да нет же, нет ничего готического: вдруг неожиданно в лице и образе проявляется нечто квадратное, размашистое, по-старинному романтическое – под стать музыке, под стать герою.

Лучше всего организующую неуловимость, ускользаемость Олдмена удалось ухватить Оливеру Стоуну («Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе», JFK; 1991; любимая роль самого актера). Получился как всегда убегающий и как всегда взъерошенный образ, трагичный убийца (ли?) Кеннеди – Ли Харви Освальд. Говорят, страшно похож на реального (Стоун отмахнулся от Гэри: «Сам как хочешь изучай своего персонажа»), но важно другое. Именно его Освальд образует нерв и центральный смысл всей истории, мелькая на ее обочине, появляясь в записи на пленке, в чьих-то чужих, зыбких воспоминаниях: был – не был, убил – не убил, убийца –жертва?

Если ранний Олдмен – уж на сковородке, вертлявый и хаотичный, а более поздний – этакий рычащий злодей (манеру выплевывать слова даже сам спародировал в сериале «Друзья»), то первая важная

«Темные времена», режиссер Джо Райт

«Гарри Поттер и Орден Феникса», режиссер Дэвид Йейтс

роль впервые по-настоящему пожилого Олдмена – шпиона на службе Ее Величества, Джорджа Смайли в фильме «Шпион, выйди вон!» (Tinker Tailor Soldier Spy; 2011) – медлительна, словно чуть-чуть замерзла. Усталый и задумчивый, серый Смайли с прямой спиной, в толстых непроницаемых очках. То ли улыбка, то ли нет. То ли иронии, то ли усталости. То ли горечи. Застыл и молчит, а самый большой монолог происходит с воображаемым собеседником, столь же неуловимой главой всея КГБ. Смайли – это тугой галстук и застегнутый на все пуговицы английский бежевый плащ.

Хамелионистая природа (которую принято расхваливать и поэтому называть актера выдающимся) у Гэри Олдмена окрашивается важным смыслом. Это умение вытаскивать противоположные состояния в рамках разных образов или даже одного, и когда что-то выходит на первый план, другое всегда остается подкладкой, вторым смыслом, подтекстом.

Возможно, поэтому одна из его лучших ролей – Розенкранц (или все-таки Гильденстерн?) в интеллектуальном эпике Тома Стоппарда («Розенкранц и Гильденстерн мертвы», Rosencrantz & Guildenstern Are Dead; 1990). Образ того, кто родился заново, кто только открывает мир, как Адам, дававший имена всему вокруг, – только с налетом культуры, от которой уже никуда не деться. Образ того, кто может позволить себе завороженную медлительность и неуловимость. Тут пригодилось все – чудесная одновременность застенчивости и обязательной доли безумия, невинности и секса. Ярко-серые, по-новому внимательные глаза, лицо теперь XVI века, а непременное обрамление – простой белый шекспировский воротничок.

Может, в таком соединении противоположностей и кроется причина доверия, потому что *все так и есть,* это невозможно не чувствовать и как следствие не доверять: в тени рациональности всегда обитает безумие, созиданию в затылок дышит разрушение.

После череды злодеев и психопатов вдруг оказалось, что экранный Гэри Олдмен – это для многих что-то жутко родное, близкое, знакомое.

«Манк», режиссер Дэвид Финчер

В первом нолановском «Бэтмене» (2005) его мягкий взъерошенный Гордон – словно медиатор между нашим простым миром и безумной супергеройской вселенной, где идеальны все. Кроме Гордона. Не случайно именно к нему приходит Брюс Уэйн в неотлаженном еще костюме с неотлаженной еще персоной.

По-настоящему же волна этого доверия настигает в необязательном «Гарри Поттере и узнике Азкабана» (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban; 2004) – ну конечно, кто же еще может быть самым лучшим на свете крестным нам всем. И именно таким – придуманно-неправдоподобным – Сириус Блэк в два счета на радость публике превращается из скрипучего, несколько заржавевшего коварного убийцы-предателя в лихого защитника-мушкетера: пластикой, мимикой, голосом, одним своим подмигивающим глазом.

Сириус – это, конечно, бархат. Черчилль – сталь напополам с сигаретным дымом. А Манк, наверное, – небрежно повязанный галстук, размашистая походка, прическа прилежного школьника, усталая ирония в глазах. Мигающая черно-белая пленка и лучи света голливудского средневековья, старинного ушедшего мира. ◆

Антон Долин

ПАПИНО КИНО

Фильмы Дэвида Финчера в контексте авторской теории

«Манк» – странный фильм, который трудно охарактеризовать как удачу или провал. Тем более что кассовые сборы в период коронавируса не говорят ни о чем, а Netflix свои цифры не раскрывает. Критики бьются над картиной, которая, судя по всем внешним показателям, для критиков и снималась, но в интерпретациях сойтись не могут. Впрочем, могло ли быть иначе в случае фильма, посвященного созданию святого Грааля кинокритики – «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса?

Для одних «Манк» не более чем искусная, но мертворожденная стилизация под старое кино, знатоки которого наверняка добавят: еще и неточная. (Конечно, можно возразить, что о старом Голливуде снималось множество фильмов с ошибками более грубыми, но ведь там не было финчеровской претензии на перфекционизм – ч/б, декорации, цитаты, закадровый джаз и т.д.). Для других – фильм о современности, зачем-то замаскированный под неоправданно тяжеловесный байопик.

А поскольку сценарий написан Джеком Финчером, давно ушедшим из жизни отцом режиссера – шефом бюро журнала Life в Сан-Франциско, – с явным заимствованием фактов из легендарной статьи Полин Кейл «Воспитание Кейна»[1] (1971), то и поставленная там фундаментальная проблема авторской теории неминуемо становится ключом для анализа «Манка». Нет-нет, вопрос не в авторстве «Гражданина Кейна», созданного то ли Уэллсом, то ли прежде всего сценаристом Германом Манкевичем (другими словами, не в том, верите ли вы во французскую концепцию авторского кино или вам ближе голливудский скепсис). Кого это сегодня всерьез волнует? Аргументы с обеих сторон давно высказаны и изучены, больше никому ничего доказать не удастся. Вопрос в авторе/авторах/авторстве «Манка».

1. См. в этом номере: Полин Кейл. Воспитание Кейна. С. 231.

С одной стороны, Дэвид Финчер – типичный auteur, знаменитый своим стремлением к совершенству и бесконечными дублями режиссер-деспот; узнаваемы его стиль, приемы, темы. С другой – как настоящий американский режиссер, предпочитающий теориям практику, Финчер с недоверием относится к попыткам критиков описать его в категориях этой теории и свести его фильмографию к череде попыток самовыражения. В конце концов, он снимает жанровое кино для широкой публики, многие из его картин созданы «на заказ», сценарии к ним писали разные люди и никогда он сам.

О чем же свидетельствует «Манк»? Это все-таки авторское высказывание Финчера – спасибо Netflix, – самое свободное и личное в его фильмографии, поставленное по лелеемому аж с 1990-х сценарию родного отца и в память о нем? Или никакого Дэвида Финчера здесь не осталось – его похоронили Манкевич и Уэллс, Финчер-старший и Полин Кейл, Netflix и коронавирус, стилизации и попытки игры на чужом поле, где надо притворяться кем-то другим? Иными словами, подтверждает или опровергает «Манк» авторскую теорию – вне зависимости от мнения самого автора по этому вопросу?

Вроде бы «Манк» ни в чем не похож на другие фильмы Финчера. Но причудливым образом объединяет все самое важное, что в них содержалось, и даже позволяет нарисовать схематичную дорожную карту финчеровской вселенной.

Клаустрофобия («Чужой-3», «Комната страха»)

Со своего первого полнометражного фильма Дэвид Финчер – к тому моменту успешнейший постановщик рекламных роликов и музыкальных клипов, – несравненный мастер пугающих закрытых пространств, образующих его узнаваемую поэтику. В «Чужом-3» (Alien 3; 1992) Финчер доделывал чужой проект; тот уже прошел через несколько противоречащих друг другу версий сценария и режиссерских концепций. Финчер, чьи руки были связаны, ухитрился сделать невозможное: добавил к паранойе первого «Чужого» Ридли Скотта и боевому пылу вторых «Чужих» Джеймса Кэмерона гнетущее, депрессивное чувство безвыходности. Хоть впоследствии он отрекся от этой работы, признавшись в ненависти к ней, финчеровские атмосфера и пространство остались его уникальным вкладом в мир научно-фантастической саги.

Оставь надежду, всяк сюда входящий: фильм Финчера (к ужасу Кэмерона, худо-бедно завершившего своих «Чужих» хэппи эндом) начинается с убийства всех выживших персонажей предыдущей серии, кроме самой лейтенанта Эллен Рипли, и, с садистской методичностью расправляясь уже с новыми персонажами, приводит к безнадежному финалу – самоубийству героини, внутри которой сидит матка ксеноморфа. Лабиринт, состоящий исключительно из тупиков, – как вам такое? Рипли замкнута в корабле, внутри которого стеклянный гроб капсулы для криогенного сна, она беспомощна перед Чужим, проникающим в ее тело. А потом крушение на планете, которая представляет

Дэвид Финчер на съемках фильма «Чужой-3»

собой гигантскую тюрьму, еще и мужскую. Бежать некуда и не на чем. Каждый местный – потенциальная опасность, насильник или убийца; но в круговороте жуткой охоты (люди – на ксеноморфа, тот – на людей) все участники постоянно меняются ролями, сами того не замечая. Ведь, по существу, все они узники, и даже Чужой – пленник в теле Рипли.

Финчер одержим клаустрофобическими сюжетами – от воспроизведения простейших фобий (ты не можешь выбраться из тонущего автомобиля, как в «Игре», The Game; 1997) до сложных метафор, как в «Бойцовском клубе» (Fight Club; 1999): закрытые подвалы и запертый от посторонних дом, в котором функционирует тайное общество, олицетворяют раздвоение главного героя, скрытое от него самого (так Рипли не знала о спрятавшемся в ней Чужом). Глобальный теракт – символ освобождения в экстатическом финале фильма. В сериале «Охотник за разумом» (Mindhunter; 2017–2019) закрытые пространства, в которых жертвы маньяков тщетно ждут помощи, уравновешены изнурительными допросами самих преступников в тюрьмах, куда к ним приходят члены специального подразделения ФБР. Надежд на освобождение нет ни у тех, ни у других, в равном положении безвыходности агенты и добра, и зла.

Но подлинный апофеоз клаустрофобии – «Комната страха» (Panic Room; 2002). Казалось бы, скромный по своим задачам триллер рассказывает о женщине и ее дочери, скрывающихся от трех грабителей в своем новом доме, где они обнаруживают специальное укрытие – panic room; там же спрятаны и деньги, за которыми явились злоумышленники. Сила фильма в двойственности магического пространства: это одновременно и тюрьма, и укрытие, сюда необходимо проникнуть и отсюда выбраться (Джон Киттерман сравнивал фильм с «Преждевременным погребением» Эдгара Аллана По). Перед нами история о символических похоронах и волшебном воскрешении.

В «Манке» схожая формула образует сюжетную структуру. На начальных титрах автомобиль привозит главного героя, сценариста-

алкоголика Германа Манкевича, на ранчо в Викторвилле, где тот будет под надзором медсестры приходить в себя после перелома ноги и диктовать машинистке сценарий будущего «Гражданина Кейна» (это название ни разу не произносится, рукопись Манкевича была озаглавлена «Американец»). Он прикован к постели и лишен права на привычный ему образ жизни; финал «Манка» – избавление от сценария, который увозит Орсон Уэллс, и выход освободившегося героя на волю. Таким образом, ранчо становится для него местом заключения, одновременно стимулирующим творческую активность (практически как тюрьма для Сервантеса, чей «Дон Кихот» – один из главных референсов в фильме Финчера).

Но и более того: даже за пределами сквозной фабулы, посвященной созданию легендарного сценария, Голливуд представлен как грандиозная анфилада замкнутых пространств, череда гигантских съемочных павильонов. Вход новичка – молодого сценариста Чарлза Ледерера – осуществлен в этот мир через сортир (режиссера Джозефа Манкевича тот встречает сидящим в закрытой кабинке туалета), а потом через прокуренную комнату, где работают его будущие коллеги. Однако даже переходы из этих коммунальных пространств в залы для праздничных приемов, где звучит музыка и шампанское льется рекой, или в роскошные интерьеры замка Хёрста не делают атмосферу менее душной – скорее наоборот. Глотком свежего воздуха в этом контексте выглядят сравнительно редкие сцены на открытом воздухе, образующие внутри фильма микроцикл, непроговоренную love story: встреча Манка и Мэрион Дэвис на съемках вестерна, их прогулка в частном зоопарке Хёрста, финальный разговор.

Операторская работа Эрика Мессершмидта, снимавшего и сериал «Охотник за разумом», осознанно отсылает зрителя к революционным потолкам Грегга Толанда: когда-то накрыв до того разомкнутое иллюзионистское пространство павильона крышкой, Уэллс привнес в него чувство кафкианской клаустрофобии. Между поместьем Кейна «Ксанаду», замком Хёрста у Финчера и его прототипом, с которого «Ксанаду» и был срисован, установилась неразрывная круговая связь, невольно отсылающая к непроницаемому «Замку» Кафки (который и открыл в модернистском каноне унаследованный Уэллсом и Финчером парадокс недоступных пространств, куда нелегко попасть, а еще труднее оттуда выбраться).

Сложно сказать, отступает ли Финчер в «Манке» от череды клаустрофобических ситуаций, которая пронизывала его предыдущие фильмы, или увенчивает их логичной кульминацией, переводя разговор из жанрово-игровых сфер в более личную плоскость творческого процесса. Что для него эта одержимость закрытыми пространствами и их боязнь? Стремление разбить кокон формата, жанра, продюсерского задания? Или, наоборот, сопротивление замкнутым правилам единожды сформулированного авторского почерка, уютным и удушающим, как ранчо, на котором страдает Манк?

Дэвид Финчер на съемках фильма «Игра»

Забавная деталь: Финчер хотел снимать Гэри Олдмена еще в «Чужом-3», но не сложилось. Встречи с ним на площадке пришлось ждать почти так же долго, как возможности наконец снять фильм по отцовскому сценарию.

«Охотник за разумом», создатель Джо Пенхолл, режиссер Дэвид Финчер

Продюсер/сценарист/режиссер/актер («Семь», «Игра», «Зодиак», «Охотник за разумом»)

В «Манке» Олдмен с привычным чуть усталым блеском играет гениального сценариста, переехавшего из Нью-Йорка в Голливуд в 1930-х да там и застрявшего: легкие деньги, хорошая компания, доступные удовольствия. Но не обманывайтесь названием, этот фильм – не байопик. В его центре не жизнеописание одной исторической личности, а одна конкретная ситуация из жизни.

Статья Полин Кейл готовит нас к тому, что конфликт возникнет между избалованным мальчишкой с репутацией гения – Орсоном Уэллсом – и нанятым им старым волком Манкевичем. Кто из них создал «Кейна»? Говорят, Финчер-младший вычеркивал из сценария Финчера-старшего шпильки в адрес Уэллса (чьего «Гражданина Кейна» как-никак создатель «Бойцовского клуба» всегда включал в свой список любимых фильмов) – и настолько успешно, что Уэллса в «Манке» фактически не осталось. Он звонит по телефону время от времени, подбадривая сценариста, в остальное время его полпредом служит вечно во всем сомневающийся партнер по творческому бизнесу Джон Хаусман (Сэм Тротон). Выход Орсона (Том Бёрк), чьи черты слегка напоминают самого Финчера, назначен на самый финал. Спор об авторстве в титрах, конечно, будет, но закончится быстро и сравнительно бескровно. Потому что фильм не о том.

Оппоненты Манка не режиссер, а продюсеры, причем в широком смысле слова: не только знаменитые нанимателя – Дэвид Селзник (Тоби Леонард Мур), Ирвинг Тальберг (Фердинанд Кингсли) и Луис Б. Майер (Арлисс Хоуард), но и самый влиятельный из них – медиамагнат Уильям Рэндом Хёрст, финансирующий студии и содержащий

Дэвид Финчер на съемках фильма «Семь»

актрису Мэрион Дэвис (Чарлз Дэнс, исполняющий роль Хёрста, лучше всего известен миру как Ланнистер-старший из «Игры престолов», но вообще-то у Финчера он играл еще в «Чужом-3»). В череде диалогов, изредка переходящих в пикировки, Манкевич дает понять: он не такой, как они, пусть и живет на их деньги. А они ему в ответ: пока получаешь гонорары, ты не имеешь права на недовольство, ну разве что в форме шутки на вечеринке. По большому счету, главный конфликт Манка – с самим собой, с совестью и чувством собственного достоинства: хватит ли этого ресурса, чтобы отказаться от контрактов и написать сценарий о «кормящей руке», навсегда заработав место в черном списке?

Финчера, несмотря на перфекционизм и неуживчивый нрав, в Голливуде всегда ценили – и вряд ли в образе Манка есть автобиографические нотки. Финчер-старший зарабатывал не сценариями (в отличие от Манка, он не расстался с журналистикой ради кино), а «Манк» не был осуществлен при его жизни не по политическим или корпоративным причинам. И все равно это фильм-реванш, в котором неприглядная правда о прагматизме и цинизме Голливуда (готового поддержать хоть Гитлера, если это не мешает бизнесу) высказана последовательно и жестко. Финчер не столько разоблачает киномагнатов прошлого, сколько демонстрирует разрушительную силу профессионального комфорта и компромиссного пути, уничтожающих Манкевича как творческую личность.

Говорящая деталь: если Манк согласно апокрифу мог бы за вознаграждение согласиться исчезнуть из титров «Гражданина Кейна», как того хотел Уэллс, но против обыкновения настоял на своем и получил свой единственный «Оскар», то Джек Финчер в титрах значится в гордом одиночестве – хотя известно, что его сценарий дорабатывали и его сын, и работавший с тем над «Загадочной историей Бенджамина Баттона» Эрик Рот. В «Манке» Финчер-сын и Финчер-отец не просто реабилитируют сценаристов, обычно пребывающих в тени, но показывают их как единственных людей в киноиндустрии, способных подняться

Дэвид Финчер на съемках фильма «Зодиак»

над коммерческими интересами (в отличие от продюсеров) и своим эго (в отличие от актеров и режиссеров).

Кажется, к этой генеральной теме «Манка» трудно подобрать параллели или рифмы из предыдущей фильмографии Финчера. Попробую предложить парадоксальное решение. Половина финчеровских героев – люди, выходящие за наши представления о норме: все они немного шизофреники, параноики или маньяки. Манк с его раздвоением личности и неизлечимым алкоголизмом органично вписывается в эту галерею (не будем забывать, что первоначально Финчер думал снимать «Манка» еще в начале 1990-х, и тогда центральную роль должен был играть Кевин Спейси, серийный убийца из финчеровского «Семи» и будущий Фрэнк Андервуд из «Карточного домика»). Недаром сцена с его безумной пьяной галлюцинацией на банкете в день выборов – самая визуально впечатляющая в фильме.

Финчер – главный специалист в современном американском кино по убийцам-безумцам, которым посвящена добрая половина его картин. Не отражается ли в дуэли каждого из этих пугающих персонажей со следователем тот самый конфликт сценариста с режиссером, который пытается раскрыть их замысел и присвоить его, или артистом, интерпретирующим этот замысел по-своему?

В «Семи» (Se7en; 1995) два детектива – молодой Миллс и умудренный Сомерсет – ищут маньяка, совершающего серийные убийства по плану, в соответствии с семью смертными грехами. Безвестный и, по сути, безымянный Джон Доу (Кевин Спейси) осознанно ведет их от жертвы к жертве и кровавому финалу. Сдаваясь сыщикам и включая их в свой план, он сам признается в грехе зависти, заставившем его убить беременную жену Миллса, и погибает от его пули, подтверждая свою теорию – тот не сможет противиться греху гнева. Доу – сценарист этого сюжета, в точности «поставленного» Миллсом и Сомерсетом.

В менее экспрессивном и потому более веском и зрелом «Зодиаке» (Zodiac; 2007) основа документальна и знакома не понаслышке самому Финчеру, в детстве боявшемуся анонимного убийцу Зодиака. Этот

фильм – антидетектив, в котором расследование ведет в тупик, оставляя неудовлетворенными и героев, и зрителей. Невидимый Зодиак – сценарист-виртуоз (в буквальном смысле пишущий свои убийства и посылающий их в прессу). Мрачная ирония в том, что сценарий Джеймса Вандербилта основан на книге газетчика Роберта Грейсмита (в фильме его играет Джейк Джилленхол). Тот вел свое следствие, но не преуспел, так и оставшись не «автором», а только «персонажем» или даже действующим по воле маньяка-сценариста «актером» этого сюжета.

Модификацией той же конструкции служат оба сезона «Охотника за разумом», где Финчер выступил как продюсер и один из режиссеров. Агенты ФБР Форд и Тенч пытаются перехватить инициативу у серийных убийц (они и вводят это понятие в оборот), исследуя психологию других маньяков и изуверов, допрашивая их в тюрьмах. Но над сюжетом висит дамоклов меч неуверенности в результативности этой стратегии – в ней сомневаются и сами герои, и их начальство. Недаром второй сезон завершен масштабнейшим делом, которое должно было стать проверкой отдела поведенческих наук – расследованием похищений и убийств детей в Атланте на стыке 1970–1980-х, – о котором до сих пор неясно, тот ли человек был арестован и приговорен к тюремному сроку.

Однако самым ярким предсказанием сюжета о сценаристе становится «Игра» (The Game; 1997); именно после нее Финчер изначально планировал поставить «Манка». Ее герой, преуспевающий, но одинокий банкир Николас Ван Ортон получает от младшего брата Конрада на день рождения членскую карточку таинственного клуба. После похода туда его жизнь меняется. По сути, она превращается в череду чудовищных приключений и опасных для жизни происшествий, из которых он выбирается с трудом. Комфорт рассыпается в прах, все ценности благоустроенной жизни испаряются в одночасье. В эталонном параноидальном триллере, доводящем до почти пародийной концентрации идеи Хичкока, мы видим человека, привыкшего быть «продюсером» и «режиссером» собственной жизни, но волей «сценариста» (Конрада, задумавшего и осуществившего жестокий тотальный розыгрыш) превращенного в «актера», да еще и такого, которому никто не дал прочесть сценарий.

Конечно, «Игра» – сюрреалистическая фантазия, тогда как «Манк» – историческое кино, основанное на фактах. Однако и в нем есть момент, когда сценарист Манк будто управляет чужими судьбами. Легкомысленно, между делом, не желая пачкать руки в политических играх, он подает изобретательному Тальбергу идею: кинематограф может работать и как пропаганда; так рождаются fake news (а за Манка платят его карточные долги). Поражение социалиста Эптона Синклера на выборах и последующее самоубийство его друга Шелли Меткалфа, снявшего фальшивые агитролики (редкий для этого фильма вымышленный персонаж), Манк записывает на свой счет.

Дэвид Финчер на съемках «Бойцовского клуба»

Именно поэтому для него сценарий «Американца» не случайно обобщающее название – нечто большее, чем обычная заказная работа. Это магический акт бунта против всесильного Хёрста – живого воплощения студийной коррупции. Да, это тоже раздвоение, но из двух в высшей степени уэллсовских персонажей, придворного шута с его мягким троллингом в адрес короля и Дон Кихота, Манк осознанно выбирает второго. Если вернуться к финчеровским героям – не безымянного рассказчика «Бойцовского клуба», а всесильного и бесстрашного Тайлера Дердена, который всегда рад бросить вызов более сильному противнику.

Мужчины («Бойцовский клуб»)

Показательная левизна сегодняшнего Голливуда столь общеизвестна, что со стороны перестает быть понятным, с какими такими патриархальными устоями продолжают сражаться активисты в своих пламенных – в том числе оскаровских – речах. Финчер, предпочитающий помалкивать на политические темы, с великолепным сарказмом демонстрирует самую славную эру Голливуда, когда консерватизм, патриотизм, институциональная мизогиния и расизм были нормой для любого студийного босса и только отдельные оригиналы вроде еврея-интеллектуала Манка смели иметь другое мнение.

Это идеальный финчеровский материал. С первой до последней картины он исследует мир, которым правят мужчины, и в этом становится прямым продолжателем великих жанров золотой эры Голливуда: фантастика, триллер, нуар (в «Манке» мелькнет, хоть и на правах пародийной цитаты, даже вестерн). Но в его представлении этот мир похож на глобальную тюрьму, если вновь вспомнить «Чужого-3», или, приведу аналогию из советского опыта, огромную Зону, где работают законы силы, люди помешаны на власти и каждый из них по-своему ущербен, исковеркан, неизлечимо болен, сломлен необходимостью находиться в состоянии перманентной борьбы с другими самцами.

Парадоксальное свойство «Манка» – его параноидальная атмосфера, которой, казалось бы, противоположен дух эпохи, великих

и блистательных 1930-х. Она подтверждена и укреплена оригинальным саундтреком Трента Резнора и Аттикуса Росса из Nine Inch Nails – давно сотрудничающих с Финчером мастеров индастриал, неожиданно написавших музыку для живого джаз-бенда; за его ностальгически-традиционными перепевами будто спрятаны напряжение и угроза, в передаче которых Россу и Резнору нет равных. В коридорах и парадных мелькают статистами Кларк Гейбл, Грета Гарбо, Джоан Кроуфорд, Бетт Дэвис, сам Чаплин исполняет роль эпизодического тапера, но Финчер даже не утруждается тем, чтобы обозначить их для публики (большинство остаются незамеченными). В угнетающем пространстве тотальной декорации единственная звезда – Лев MGM, а скрытая от глаз иерархия делает королями невзрачных («белых цисгендерных», добавили бы нынче, тогда это подразумевалось по умолчанию) мужчин в пиджаках.

Маскулинная (анти)утопия, прославившая Финчера на весь мир, – культовый «Бойцовский клуб» (Fight Club; 1999), основанный на одноименном романе Чака Паланика поворотный шедевр рубежа столетий. Герой, которому не даровано даже имени, эмансипируется от своей жалкой офисной жизни под тлетворным влиянием природного анархиста Тайлера Дёрдена. Тот основывает тайный «бойцовский клуб», где мужчины сбрасывают шелуху социальных ролей и отдаются чистой стихии насилия, получая от ударов и ран не меньше кайфа, чем от их нанесения другим. Впоследствии – прославленный твист – выясняется, что протагонист и Тайлер суть одно лицо. В «Бойцовском клубе» Финчер безжалостно высмеивает первобытную тягу к вирильности в мире постпатриархальных ценностей и в то же время обнажает лицемерную конструкцию общества, где насилие скрыто искусным камуфляжем.

В каждом из детективно-маньяческих триллеров Финчера мы видим, как одни мужчины подчиняют, калечат, пытают, физически уничтожают более слабых (как правило, женщин), а другие мучительно следуют дорогой добра, часто без надежды на победу, будто бы доказывая самим себе, что они не такие. Особенно тонкой грань между сыщиком и маньяком, как между двумя едиными героями-сущностями «Бойцовского клуба», становится в «Охотнике за разумом», где один из следователей падает в обморок после неожиданно братского объятия с серийным убийцей, а второй обнаруживает опасного безумца в собственном сыне.

Женщины («Девушка с татуировкой дракона», «Исчезнувшая», «Карточный домик»)

Тем не менее «мужского» режиссера Финчера крайне сложно записать в агенты мирового патриархата, столь важна для него роль женщин – часто одиноких, чаще превосходящих своей силой и умом окружающих ее мужчин.

Эта схема нарисована еще в наименее финчеровском «Чужом-3» – пусть это суждение будет спорным, но мне кажется, что именно в этом

«Девушка с татуировкой дракона», режиссер Дэвид Финчер

«Исчезнувшая», режиссер Дэвид Финчер

небезупречном фильме Сигурни Уивер сыграла самую сложную и противоречивую модификацию своей Эллен Рипли, оказавшейся наедине с целой планетой жадных, голодных, психически неуравновешенных и опасных мужчин.

И Трейси из «Семи», и Кристина из «Игры», и, конечно, Марла из «Бойцовского клуба» не являются двигателями основной интриги, но становятся ключом для решающего поворота в ней. В «Комнате страха» мы буквально видим, как пассивная роль двух протагонисток, загнанных мужчинами в секретный укрепленный чулан, меняется на активную – Мэг вступает в неравный бой и выходит из него победительницей. Поневоле вспоминается и решающий вклад Финчера-клипмейкера в формирование публичного образа певицы Мадонны, абсолютного воплощения вульгарной, пленительной и всепобеждающей феминности конца 1980-х.

В 2010-х режиссер снимает по романам-бестселлерам подряд два психологических триллера, в которых напрямую исследует баланс между гендерными ролями и превращает диалог мужского и женского в безжалостное противостояние. В этих битвах он выводит своих героинь победительницами, в отличие от той же Рипли, гибнувшей в финале «Чужого-3».

«Девушка с татуировкой дракона» (The Girl with the Dragon Tattoo; 2011), поставленная по детективу Стига Ларссона, рассказывает о двух параллельных расследованиях, слитых воедино. Если журналист Микаэль Блумквист ищет девушку, пропавшую много лет назад, то его напарница, хакер Лисбет Саландер, пытается отыскать убийцу – «мужчину, ненавидящего женщин». Несмотря на неожиданный выбор «Джеймс-Бонда» Дэниела Крэйга на роль газетчика-либерала Блумквиста, Финчеру удается перераспределить вес тяжести на героиню, гениальную социопатку Руни Мары, которая умнее, реактивнее, современнее, сексуальнее своего партнера. В их паре Шерлок Холмс именно она.

Сталкивая мужчин и женщин, Финчер избегает того, чтобы даже ситуативно распределять их по условным полюсам добра и зла. Его

женщины беспощадны и хитроумны, они определенно не могут быть названы слабым полом. В провокационной и заслужившей обвинения в мизогинии «Исчезнувшей» (Gone Girl; 2014) по книге Гиллиан Флинн зритель сперва следит за поисками пропавшей без вести женщины, чьего мужа начинают подозревать в ее убийстве, а затем ошарашенно выясняет, что ее исчезновение – дьявольский план мести, выношенный и безошибочно исполненный самой «жертвой». Бен Аффлек (еще одна маскулинная икона, на тот момент уже ангажированная на роль Бэтмена) здесь безусловно пасует перед Розамунд Пайк, сыгравшей хладнокровную и изворотливую преступницу.

В промежутке между двумя этими фильмами Финчер начинает работу над сериалом «Карточный домик» (House of Cards; 2013–2018), от работы над которым вскоре отстранился. Это по-шекспировски масштабная история восхождения абсолютного циника и негодяя Фрэнка Андервуда к верховной власти – креслу президента США. Но еще интереснее этого макиавеллиевского злодея, с привычной элегантностью сыгранного Кевином Спейси, его жена – внешне безупречная Клэр (возможно, самая знаменитая роль Робин Райт), которая оказывается и сильнее, и гибче своего супруга. Сериал закономерно завершается неслыханным триумфом этой леди Макбет XXI века, который вольно-невольно вызывает в памяти издевательский хэппи энд «Исчезнувшей».

«Манк» начинается как фильм, в котором женщинам – по причинам сугубо историческим – будет уделено крайне мало места. Как полуголой и молчаливой call-girl в кабинете, где предаются играм и разврату вместо положенной работы сценаристы, как танцовщицам кордебалета на больших голливудских торжествах. Но вскоре становится ясно, что даже на ролях ангелов-хранителей женские персонажи «Манка» выполняют важную функцию. Перерождение прикованного к постели героя, создающего свой шедевр, происходит в присутствии и при участии двух женщин – машинистки Риты Александр (Лили Коллинз), чья собственная драма разворачивается незаметно для нарциссичного Манка, и медсестры Фриды (Моника Госсманн), приносящей в фильм апокриф о спасении голливудским сценаристом целой деревни евреев из нацистской Германии. Позже на горизонте появляется и жена Манка, так называемая бедная Сара (Таппенс Мидлтон), чья поддержка становится решающим фактором для рождения потенциально убийственного для карьеры сценариста «Гражданина Кейна».

А сердцем и скрытым центром «Манка» становится другая его героиня – комедийная актриса и пассия Хёрста Мэрион Дэвис (Аманда Сайфред), дружившая с Манкевичем; ее пародийной версией в фильме Уэллса стала бездарная оперная певица и вторая жена Кейна Сьюзен Александр. Роль Аманды Сайфред выстроена уверенно, деликатно и точно. Каждое появление ее ироничной и уверенной в себе героини в кадре разгоняет удушливую атмосферу припудренного светским лоском лизоблюдства. Платонически влюбленный в Мэрион (по словам

Сары) Манк видит в ней свою Дульсинею – как известно, сугубо воображаемую королеву красоты из романа Сервантеса, так ни разу и не появляющуюся воочию. Но Дэвис не только независима и умна (недаром мы впервые видим ее на бутафорском костре как приговоренную к сожжению ведьму). Она – единственная, кроме Манка, способная почувствовать опасность наступления нацизма – до последнего поддерживает и защищает своего стареющего возлюбленного, которого остальные боятся или ненавидят. Говоря коротко, она сложнее любых представлений о ней (о чем писала и Полин Кейл), она и вообще самый сложный женский персонаж Финчера.

«Загадочная история Бенджамина Баттона», режиссер Дэвид Финчер

«Социальная сеть», режиссер Дэвид Финчер

Rosebud («Загадочная история Бенджамина Баттона», «Социальная сеть»)

Но ведь именно об этом и речь и в «Гражданине Кейне», и в «Манке», эта мысль их объединяет: невозможно свести жизнь к формуле и не хватит никакого фильма, чтобы показать противоречивость даже одной-единственной личности. Пожалуй, уникальность Финчера на фоне других голливудских режиссеров его поколения – этот его принципиальный отказ от приличествующих индустрии редукций. Двойственность, неоднозначность, рискованная двусмысленность его героев и сюжетов.

Эту невыполнимую задачу – уложить жизнь в кино – Финчер пытался если не решить, то поставить дважды. «Социальная сеть» (The Social Network; 2010), которую Тарантино назвал лучшим фильмом XXI века, рассказывает не столько о феномене Facebook, сколько о Марке Цукерберге, герое новой эпохи, который «не сволочь, но просто старается ею казаться» (последняя фраза великолепного сценария Аарона Соркина будто резюмирует сложное отношение Финчера к его героям). Вообще, и вся эта картина, не копая глубоко в устройство и психологию соцсетей, чрезвычайно точно показывает невосполнимый зазор между личностью и ее публичной репрезентацией, а также их взаимное влияние. Цукерберг (Джесси Айзенберг) здесь – ускользающий герой, спрятавшийся за «профилем» хипстер с множеством комплексов.

На рубеже десятилетий герои Финчера передали друг другу эстафету: прежде чем перейти к неуловимому Цукербергу/Айзенбергу, режиссер в последний (на момент написания этой статьи) раз доверил главную роль своему любимцу Брэду Питту, сняв свой самый масштабный и амбициозный фильм – «Загадочную историю Бенджамина Баттона» (The Curious Case of Benjamin Button; 2008). Шутливый, в сущности, короткий рассказ Фицджеральда в интерпретации Финчера и его сценариста Эрика Рота стал фантасмагорической эпопеей человека, родившегося стариком, а умершего младенцем. Питт – маскулинная икона 1990-х, несравненный Тайлер Дёрден, – предстал человеком без свойств, поскольку с годами был вынужден не накапливать, а растрачивать эти самые свойства. Разочаровывающий эффект этой истории обусловлен именно протеичностью Баттона – персонажа, будто специально придуманного для доказательства тезиса о невозможности рассказать человека через фильм, даже если формально в его рамки поместится вся его биография от роддома до могилы.

Фамилия Баттон – Пуговицын – невольно вызывает в памяти ибсеновского «Пер Гюнта», герой которого тоже уникален в череде «вечных образов» литературы, театра и кино. Проходя сквозь невероятные авантюры, он не находит, а только теряет себя, чтобы обнаружить в конце пути страшное: его жизнь пригодна лишь для того, чтобы переплавить ее в оловянную пуговицу. Не в той же ли серой зоне между «житием» и «просто проживанием» находится Герман Манкевич – соавтор десятков, если не сотен сценариев, оставшийся в истории благодаря десяткам анекдотов и «Оскару», полученному за фильм, в титрах которого его могло бы и не значиться?

Точно таким же вопросом, впрочем, в адрес вымышленного и знаменитого Кейна задается Орсон Уэллс. Какова цена биографии, если от нее остается только слово rosebud, которое не в состоянии разгадать никто из друзей, коллег и близких умершего? Известно, что интрига с этим словом была изобретена Манкевичем – об этом не раз говорил сам Уэллс, невысоко ставивший формальный прием, позволивший ретроспективно выстроить рассказ о судьбе Кейна вокруг пустого символа-макгаффина. Rosebud – и скабрезная, как гласят слухи, отсылка к интимному прозвищу Мэрион Дэвис, и сентиментальный привет детству Кейна, которого тот был лишен в день старта своей впечатляющей карьеры. Но в то же время (и это важнее) нераскрытый бутон розы – указание на непостижимость человека, невозможность прочесть его через один расшифрованный символ или разгаданный код. Недаром репортеры так и не узнают к финалу «Гражданина Кейна», что значило слово, не случайно же не переведенное с немецкого.

Разумеется, не случайно и та самая сцена, в которой Кейн перед смертью произносит свой rosebud и стеклянный шар падает на пол, почти дословно процитирована в «Манке» – только место смерти занимает алкогольный сон.

Как уже было сказано выше, две архетипические личины Манка – придворный шут (образ, в культуре воспетый Шекспиром, любимым драматургом Уэллса) и Дон Кихот, который, вспомним, при дворе богатых аристократов, сам того не зная, исполнял во втором томе романа Сервантеса ту же роль. Между ними находится еще один прототип Манка – Фальстаф. По признанию Уэллса, важнейший для него шекспировский персонаж, которого он неоднократно играл на сцене, а потом, собрав все его ипостаси в единый сценарий, исполнил его роль во втором своем ключевом (после «Гражданина Кейна») фильме – в «Полуночных колоколах» (Campanadas a medianoche; 1965). Одновременно шут при дворе принца Гарри и потешный рыцарь в старых доспехах, Фальстаф еще и запойный алкоголик, чья слабость – среди потоков вранья и бахвальства порой говорить неудобную правду. Сюжет своей трагикомической картины Уэллс определял словами «предательство дружбы». Точно та же история в центре «Манка», где преданный и презираемый влиятельными друзьями герой, оставшись в одиночестве, говорит последнюю правду о мире, давшем ему имя и средства к существованию.

Не прочитанный, не проявленный, не поставленный за время действия фильма сценарий Манкевича – его rosebud. То ли важный для чтения его жизни, то ли нет. Поставленный через восемнадцать лет после смерти автора сценарий Джека Финчера – его rosebud. То ли достаточный для нашего знания о нем, то ли нет. Фильм Дэвида Финчера «Манк» – его rosebud. То ли исчерпывающий для понимания стиля, языка, авторского взгляда на мир этого скрытного режиссера, то ли дающий внятную надежду на такое понимание. ◆

Дэвид Финчер на съемках фильма «Манк»

To Joe
Herman J. Mankiewicz

Инна Кушнарева

КЕЙЛ И «КЕЙН»

Об истории создания знаменитой статьи

В феврале 1971 года в двух номерах New Yorker вышла статья штатного кинокритика журнала Полин Кейл, посвященная фильму Орсона Уэллса «Гражданин Кейн». Точнее, вопросу о том, кто на самом деле был автором сценария фильма. Кейл сумела раскрутить целую детективную интригу, но ее статья не была просто расследованием, ставящим цель восстановить справедливость. Это одновременно и кинокритический манифест, и попытка переписать историю кино.

Кем была Кейл, самый знаменитый кинокритик Америки в тот момент?

Она родилась в 1919 году в семье польских евреев. Изучала философию в Калифорнийском университете в Беркли, но так его и не закончила. Вращалась в богемной среде в Нью-Йорке и в Сан-Франциско. Пыталась публиковаться, но безуспешно. Первую рецензию написала на фильм Чарли Чаплина «Огни рампы» (1952). В этом тексте уже заметна характерная черта ее манеры – презрение к авторитетам и сложившимся репутациям.

В 1955 году Кейл вышла замуж за владельца кинотеатра и вместе с мужем стала заниматься кинопоказами и рекламой, вскоре превратив место в культовое. Она пишет для самых разных изданий и в 1965 году на грант, полученный от Фонда Гуггенхайма, публикует сборник своих кинорецензий I Lost It at the Movies. Книга неожиданно стала бестселлером, а Кейл наконец смогла окончательно перебраться в Нью-Йорк. Сначала она писала для очень популярного женского глянцевого журнала McCall's и была уволена оттуда за разнос «Звуков музыки» Роберта Уайза. Из The New Republic она уже ушла сама, когда журнал отказался напечатать огромную статью о «Бонни и Клайде» Артура Пенна, сыгравшую

←
Герман Манкевич

важнейшую роль в развитии Нового Голливуда. Кейл вместе с пресловутой статьей подхватил легендарный редактор The New Yorker Уолтер Шон. Когда Кейл стала штатным кинокритиком журнала, ей было уже около пятидесяти. Таким образом, ее звездный час наступил довольно поздно, но зато она проработает в журнале почти до конца жизни. Даже несмотря на то, что ее грубый и резкий стиль плохо сочетался с репутацией респектабельного издания.

Кейл никогда не скрывала, что ее взгляды и оценки фильмов эклектичны: «Эклектизм – это не отсутствие моральных принципов, это выбор наилучших стандартов и принципов из разных систем». В своих суждениях она предпочитала апеллировать к здравому смыслу и ценила кино за то, что оно развлекает, а не поучает или отражает социальные проблемы. Больше всего Кейл ненавидела в искусстве претенциозность и пафос. В статье «Фантазии артхаусной публики» она нападает на зрителей, предпочитающих американскому жанровому кино иностранные фильмы, потому что те якобы являются высоким искусством. Она разругала картину Алена Рене «Хиросима, любовь моя», позднее нелестно отзывалась о его же «В прошлом году в Мариенбаде» и его эпигонах. Но ее реакции было сложно предсказать: например, Трюффо и раннего Годара она любила, считая, что они продолжают традиции жанрового кино. Кейл также выступала против любой теории кино (от нее, например, крепко досталось Зигфриду Кракауэру) – для нее не существовало кино вообще, только конкретные фильмы.

Самым известным ее выпадом по поводу кинотеории стала статья «Круги и квадраты» (1963). В ней Кейл напала на тогда еще малоизвестного критика Эндрю Сэрриса, американского основателя теории авторского кино. Кейл упрекала его в попытках подвести теоретическую базу под свой плохой вкус и найти глубину в фильмах, которые были, как она считала, всего лишь бездумным развлечением. Она также предостерегала от приписывания всех достоинств фильма одному человеку – режиссеру: успех фильма определяется материалом, удачным подбором актеров и диалогами, а режиссура и техническое мастерство часто играют второстепенную роль. Забегая вперед, можно сказать, что Кейл сама нарушила отстаиваемые принципы, когда стала поддерживать режиссеров Нового Голливуда. Когда это течение себя исчерпало, она повела себя так же, как сторонники теории автора из журнала Cahiers du Cinéma: защищала своих протеже и обрушивалась на их критиков, порой переходя на личности и не стесняясь избыточных гипербол. Так, о «Челюстях» Спилберга она написала, что этот фильм мог бы снять Эйзенштейн, если бы не ударился в чрезмерный интеллектуализм.

История с «Гражданином Кейном» началась с того, что издательство Bantam Books предложило Кейл написать вводную статью к изданию сценария. По контракту она оставила за собой право ее первой публикации в The New Yorker. Кейл начала заниматься темой, и ей показалось, что она обнаружила золотую жилу: Орсон Уэллс не писал

сценарий «Гражданина Кейна», Герман Манкевич создал его в одиночку, а Уэллс просто присвоил его славу себе, как регулярно присваивал плоды деятельности тех, с кем сотрудничал в театре и на радио. Излишне говорить, что здесь проявились все идиосинкразии Кейл: она не видела в «Гражданине Кейне» фильма – в конце концов, она никогда не давала себя одурачить формальным совершенством. Она видела только очень хороший сценарий с налетом сенсационности, поскольку в нем разоблачался на тот момент крайне могущественный Уильям Рэндольф Хёрст. Кроме того, она утверждала, что Уэллс предлагал Манкевичу деньги, чтобы тот снял свою подпись. Отказался Манкевич от круглой суммы или все-таки взял ее, но имя не снял, остается неясным.

В своей статье Кейл нарушила несколько принципов журналистской этики. Во-первых, она не выслушала противную сторону. Она принципиально решила не встречаться с Уэллсом. Однако тот ответил ей через Питера Богдановича в Esquire статьей «Мятеж на “Кейне”». В той публикации была подпись одного Богдановича, но считается, что Уэллс внес в нее большой вклад. В статье утверждалось, что Хёрст не был единственным прототипом Кейна, это был собирательный образ. И что Манкевич и Уэллс писали свои варианты сценария. Также перечислялись те, к кому Кейл могла бы легко обратиться за разъяснениями, но не стала: сценарист Чарлз Ледерер, который, как считала Кейл, «слил» сценарий Хёрсту; старший помощник режиссера Ричард Барр, под присягой в суде показавший, что Манкевич был нанят только в качестве ассистента, а не полноценного сценариста; секретарь Уэллса Кэтрин Троспер. Оспаривался в статье Богдановича и Уэллса и тезис о том, что ставить имя режиссера в качестве соавтора сценария было распространенной практикой.

Во-вторых, Кейл воспользовалась при подготовке статьи результатами чужих изысканий, не указав имя исследователя и не выразив ему благодарности. На киноведческом факультете UCLA работал Хоуард Сабер, долгое время ведший семинар по «Гражданину Кейну» и досконально знавший все версии сценария. Сабер собирался издавать свои материалы, но Кейл переманила его от его издателей, пообещав, что его статья выйдет вместе с ее собственной в Bentam Books. Большую часть этих материалов составили интервью жены Германа Манкевича Сары. Они прекрасно дополнили интервью, которые Кейл, по всей видимости, сама взяла у Джона Хаусмана и у секретаря Манкевича Риты Александр. Кейл даже заплатила Саберу небольшой аванс и всякий раз, когда он интересовался судьбой своей статьи, уверяла, что она готовится к изданию. Однако своего имени в номере The New Yorker Сабер не обнаружил.

Но, возможно, Полин Кейл все-таки была недалека от истины, несмотря на все неточности и нарушения этики? Для того чтобы это проверить, достаточно сравнить разные варианты сценария, что и сделал киновед Роберт Кэрринджер. Из семи вариантов сценария только два

были написаны Манкевичем под присмотром Хаусмана. В третьем варианте становится видна рука Уэллса. Пятый вариант корректируется на ходу: съемки уже начались. Уэллс явно хотел развести Кейна и Хёрста во избежание юридических проблем. Он вообще всерьез работает над сценарием, вычеркивая из него целые сюжетные линии и эпизоды, переписывая реплики. Но, самое главное, он борется с вялым и рыхлым материалом чисто кинематографическими средствами. Вот чего не смогла понять Кейл, презиравшая формальные изыски и, по сути дела, видевшая в кино ту же литературу.

Она гордилась тем, что куда лучше критиков-синефилов разбирается в кинопроцессе. Для нее режиссер был всего лишь тем, кто руководит актерами, в лучшем случае участвует в написании сценария. Все остальное делают студия, продюсер, костюмеры, оператор, наконец. Рассказывают, что на съемках своего первого фильма «Драгонвик» (1946) Джозеф Манкевич, брат Германа, чтобы выглядеть компетентным, подошел к камере и стал смотреть в объектив, пока опытный оператор Артур Миллер не повернул его другой стороной, попутно объяснив дебютанту, что к чему. Однако Орсон Уэллс оказался прирожденным кинематографистом и новатором с первой же картины. Кейл, безусловно, нашла самый неудачный пример для иллюстрации своих теорий. ◆

Полин Кейл

Полин Кейл

ВОСПИТАНИЕ КЕЙНА

Публикуется по: *Kael Pauline*. Raising Kane–I. Orson Welles's "Citizen Kane". – The New Yorker, February 12, 1971; *Kael Pauline*. Raising Kane–II. Orson Welles's "Citizen Kane". – The New Yorker, February 27, 1971.
Печатается с сокращениями.

«Гражданин Кейн» – это, пожалуй, единственный звуковой американский фильм, который сейчас выглядит столь же свежо, как и в день своего выхода. И даже еще свежее. Многое из того, что было в нем обычным и почти банальным в 1941 году, теперь так далеко в прошлом, что успело забыться и снова стало новым, а то, как нам показываются персонажи, выглядит современно и даже лучше, чем в свое время. Новые зрители могут наслаждаться театральной броскостью Орсона Уэллса даже больше, чем предыдущие поколения, потому что они совершенно незнакомы с традициями, которые ее породили. В молодости Уэллса (ему было двадцать пять, когда фильм вышел на экраны) часто обвиняли в чрезмерном позерстве, но те же молодые зрители, которые сейчас отвергают театральщину, наивно и совершенно искренне откликаются на самые беззастенчивые театральные трюки (и трюки из ранних радиопостановок) в «Гражданине Кейне». На некоторых показах в университетских городках они реагируют настолько доверчиво, что, когда Кейн произносит свою демагогичную речь об обездоленных, можно услышать, как отдельные студенты с энтузиазмом аплодируют и кричат: «В точку!» Хотя политическая ирония в фильме непонятна молодой аудитории и хотя эти зрители мало знают о его герое (поскольку Уильям Рэндольф Хёрст, мастер шовинистической журналистики, для них сейчас просто шаблонный злодей вроде Джо Маккарти, то есть злодей без очертаний своего индивидуального злодейства), тем не менее в них вызывает живой отклик наглость, дерзость и риск «Гражданина Кейна». Карьера Хёрста и его власть послужили опасной темой, которая подстегивала и заряжала энергией всех, кто был связан с созданием картины, – они чувствовали, что действительно *делают*

Обычно заголовок статьи Полин Кейл *Raising Kane* переводят как «Воспитывая Кейна» или «Воспитание Кейна». На самом деле в основе его лежит двойная игра слов, которую сама Кейл раскрывает в тексте. Английское выражение *to raise Cain* означает «поднять шум», «устроить скандал» – именно то, чего, по ее мнению, хотели добиться Манкевич и Уэллс. При этом *Cain* – это еще и библейский Каин, имя которого стало основой для другого каламбура в названии рассказа *Cain and Mabel*, то есть не Каин и Авель, а Каин и Мейбл – герои, с которыми Хёрст ассоциировал себя и Мэрион Дэвис. Поэтому Кейн (Kane) в названии фильма Уэллса – это для Полин Кейл еще одно доказательство того, что главный герой списан с Хёрста-Кейна (Cain). Русскоязычный каламбур на эту тему мог бы звучать разве что как *гражданинкейновское неповиновение*.

что-то, вместо того чтобы работать над очередной выдуманной историей, не имеющей отношения ни к чему важному. И для определенного рода людей, которые создали это произведение, именно связанная с проектом опасность сделала эту тему непреодолимо привлекательной.

«Гражданин Кейн», который, как сказал Трюффо, «вероятно, положил начало карьере самого большого числа режиссеров», не был обычным проектом из череды других. Это один из немногих фильмов, когда-либо снятых на крупной американской студии в условиях свободы – не просто свободы от вмешательства извне, но и свободы от рутинных методов работы опытных режиссеров. Джордж Дж. Шефер с помощью Нельсона Рокфеллера стал президентом студии RKO в конце 1938 года, когда она находилась на грани банкротства и нуждался в чуде. Поэтому после всенародного возмущения из-за радиопередачи Орсона Уэллса «Война миров» Рокфеллер, очевидно, подумал, что Уэллс, этот вундеркинд, сможет такое чудо придумать, и убедил Шефера привлечь его к работе. Но Уэллс, который был полностью занят театром и не испытывал особого энтузиазма по поводу кино, отклонил первое предложение и продолжал отказываться до тех пор, пока Шефер не предложил ему полный контроль над постановками. После чего Уэллс привез в Голливуд из Нью-Йорка собственную производственную группу (труппу театра «Меркьюри», актеров и партнеров, на которых мог рассчитывать), а, поскольку у него не было опыта в кино, но он был умен и имел свободу, в Голливуде смог найти людей, которые всю жизнь ждали возможности опробовать новые идеи. И чудо действительно произошло, хотя это было совсем не то чудо, которое требовалось RKO.

«Гражданин Кейн» работает настолько хорошо, что его полноценность и завершенность продолжают доставлять нам удовольствие. Сами по себе его формальные элементы уже вызывают восторг; нам постоянно дают знать, как замечательно разработаны все эти идеи. Было бы высокопарно и неправильно называть этот метод информирования публики брехтианским. Он растет из другой традиции – той же традиции коммерческой комедии, которую Уолтер Керр[1] так прекрасно проанализировал в своем обзоре возобновления в 1969 году на Бродвее пьесы Бена Хекта и Чарлза Макартура «Первая полоса» 1928 года. Он писал: «В те дни пьесу считали чем-то вроде машины… Это была машина, которая могла удивлять и восхищать публику – регулярно, логично, безумно, но при этом поддаваясь учету. Пьеса была чем-то вроде часов, которые смеются». Механика фильмов редко бывает столь увлекательной, как в «Гражданине Кейне», столь хитро продуманной в качестве развлечения, которое заставляет зрителя постоянно быть начеку и осознавать собственное удовольствие от уловок картины.

Вот как Уолтер Керр описывает то, как подготовлено во втором акте появление на сцене Уолтера Бёрнса, коварного, безжалостного редактора «Первой полосы»:

1. Уолтер Фрэнсис Керр – американский писатель и бродвейский театральный критик. – *Здесь и далее прим. ред.*

«Он не может просто войти и заявить о себе… Он должен появиться в самый разгар непростой ситуации, чтобы выглядеть до крайней степени беспечным, что, по нашему мнению, и делает его забавным. Этот механизм не только дает ему и пьесе правильную пунктуацию, изменение темпа, которое освежает, даже когда пьеса идет дальше. Это также прикрывает его, не дает ему быть слишком очевидным и в то же время использует то, что в нем и является самым очевидным. Можно сказать, что техника скрывает саму себя, идеально совпадая сама с собой. Мы рады видеть этого человека, мы рады видеть его именно в этот момент, мы понимаем, что его привел сюда трюк, ловкость рук, и мы так же радуемся этой ловкости рук, как и ему самому».

«Гражданин Кейн» состоит из невероятного количества таких приемов и эпизодов, созданных для того, чтобы выдвинуть необходимую мысль, вызвать смех и достичь кульминации непосредственно перед тем, как быстрый монтаж переносит нас к следующему эпизоду. Фактически это набор скетчей «с уходом в затемнение», но организованных так, чтобы как бы комментировать друг друга – и это было запланировано таким образом уже в режиссерском сценарии.

Трудно объяснить, что делает великие произведения великими, а особенно трудно делать это с фильмами и, может быть, с «Гражданином Кейном» труднее, чем с другими великими фильмами, потому что он не является произведением особой глубины или тонкой красоты. Это неглубокое произведение, неглубокий шедевр. Те, кто пытается объяснить его важность в истории кино, говоря, что он глубокий, просто избегают проблемы – или, может быть, не осознают, что проблема вообще существует. Как и большинство фильмов звуковой эпохи, которые называют шедеврами, «Гражданин Кейн» приходил к своим зрителям постепенно, в течение многих лет, а не в момент выхода на экран. Тем не менее он задуман и разыгран как развлечение в популярном стиле (в отличие, скажем, от «Правил игры», «Расёмона» или «Человека из Арана», о которых никто не задумывается, насколько они популярны у широкого зрителя). По-видимому, самое простое, что люди могут сделать, когда осознают, что нечто является произведением искусства, – это вытащить школьные определения, объясняющие, что же такое произведение искусства. Поэтому существуют статьи, посвященные «Гражданину Кейну», которые называют его трагедией в форме фуги, и статьи, в которых объясняется, что герой «Гражданина Кейна» – это время, поскольку время считается достойным современным героем для важной картины. Но использовать обычные школьные объяснения величия и делать вид, что этот фильм глубок, значит упускать из виду то, что делает его таким истинно американским триумфом – то, что ему удается создать что-то эстетически захватывающее и долговечное из легкости американской разоблачительной сатиры. «Гражданин Кейн» больше похож на комедию, чем на трагедию, хотя и настолько изощренную по стилю, что комедия эта превращается почти в готическую. То, что в нем можно было бы считать трагичным, подано настолько в стиле Папочки Уорбакса[2],

2. Оливер «Папочка» Уорбакс – персонаж ежедневного американского комикса «Маленькая сирота Энни» (Little Orphan Annie); автор Гарольд Грей.

что если это вообще трагично, то это трагедия из комиксов. Тайна в «Гражданине Кейне» в значительной степени фальшива, а атмосфера готического триллера и трюк с «розовым бутоном» (хотя и забавный) настолько очевидные театральные приемы из дешевой бульварной литературы, что они не так уж сильно отличаются от тех фальшивых тайн, которые когда-то печатала газета Хёрста American Weekly, – про замки с привидениями и сбывающиеся древние проклятия. «Гражданин Кейн» – это популярный шедевр не с точки зрения реальной популярности, а с точки зрения его замысла, того, каким образом он вызывает зрительский смех и высказывает свои мысли. Возможно, манера его повествования была слишком сложна, чтобы сделать этот фильм одним из самых коммерчески успешных в истории, но мы не можем сказать наверняка, мог ли он иметь хотя бы скромный успех, потому что ему не дали на это шанса.

[…]

Недавно Уэллс сказал: «Театр – это коллективный опыт; кино – работа одного человека». Это чрезвычайно необычное высказывание от лица человека, который привез в Голливуд своих актеров из труппы театра «Меркьюри» (пятнадцать из них появились в «Гражданине Кейне»), а также сопродюсера театра Джона Хаусмана, композитора Бернарда Херрмана и различных ассистентов, таких как Ричард Уилсон, Уильям Алланд и Ричард Барр. Он не только привел с собой всю свою группу поддержки (свою семью, как он тогда их называл), но и нашел людей в Голливуде, таких как оператор Грегг Толанд, которые могли вложить свои знания и таланты в «Гражданина Кейна». В своих более поздних фильмах Орсон Уэллс делал замечательные, даже великолепные вещи, и в несколько неуклюжих «Великолепных Эмберсонах» 1942 года (в которых также были задействованы многие актеры из театра «Меркьюри») содержится больше глубины, чем в «Гражданине Кейне», но его основная карьера в кино была связана с экранизациями, как и раньше в театре. Он никогда больше не будет работать над темой, обладавшей непосредственностью и воздействием «Гражданина Кейна». Его более поздние фильмы – даже те, которые он так мучительно пытался профинансировать за счет своих актерских заработков, – не были задуманы с точки зрения смелых современных тем, которые волнуют нас, как волновала сама идея «Гражданина Кейна». Этот особый вид журналистского нюха на то, что может стать скандалом и одновременно отличной темой, и способность превратить это в текст принадлежали не Уэллсу, а его теперь почти забытому соратнику Герману Манкевичу, который написал сценарий и который непреднамеренно разрушил шансы картины на успех. В «Гражданине Кейне» есть тема, которая по большей части лежит в глубине, но время от времени всплывает на поверхность. Это переплетающаяся история жизни Хёрста, Манкевича и Уэллса, история о том, как блестяще одаренные люди, у которых, кажется, есть все для того, чтобы делать то, что они хотят, терпят поражение. Это история о том, как герои становятся комиками и аферистами.

Газеты Хёрста игнорировали Уэллса (возможно, Хёрст считал это подходящим наказанием для актера), хотя и атаковали его косвенно, исподтишка нападая на тех, кто был с ним связан. Кроме того, Хёрст часто направлял против него свой «светский суд», Американский легион. Но Манкевича газеты Хёрста постоянно бомбардировали в заголовках; они преследовали его так долго, что он наконец обратился за помощью к Американскому союзу защиты гражданских свобод. В этом была какая-то элементарная справедливость. Хёрст никогда не встречал Уэллса; кроме того, Уэллс был всего лишь двадцатипятилетним вундеркиндом (чью дочь воспитывал племянник Мэрион Дэвис) – вряд ли он казался тем человеком, на которого можно возложить ответственность. А вот Манкевич был другом как Хёрста, так и Мэрион Дэвис и был частым гостем в ее пляжном домике и в поместье Хёрста Сан-Симеон. Там, в огромном пышном банкетном зале, Хёрст любил сажать Манкевича слева от себя, чтобы тот с его общительностью и остроумием («Вольтер с западного края Центрального парка», как называл его за несколько лет до этого Бен Хект) мог развлекать почетного гостя, а Хёрст ничего при этом не пропускал бы. Манкевич предал их гостеприимство, хотя испытывал к обоим симпатию. Должно быть, они оказались неотразимо притягательной мишенью. И вот так Хёрст, король желтой прессы, обучивший целое поколение репортеров, к которому принадлежал и сам Манкевич, предавать кого угодно ради статьи, наконец пал жертвой собственного журналистского стиля.

На первой церемонии премии «Оскар», где награждались картины 1927–1928 годов, компания Warner Brothers, которая только что выпустила «Певца джаза», была удостоена награды «Ознаменование эпохи в истории кино». Если первое десятилетие существования звуковых фильмов (то есть примерно 30-е годы) никогда так и не было превзойдено в остроумии и буйстве чувств, то это во многом потому, что в конце периода немого кино в Голливуде уже присутствовало ядро лучших американских литераторов и они либо заманили своих друзей на Запад, либо те присоединились к ним сами. В отличие от романистов, которых позже привлекал Голливуд, большинство лучших голливудских авторов 1930-х годов имели общее прошлое: когда-то они были репортерами и критиками и знали друг друга с первых дней работы в газетах и журналах.

В своей автобиографии Бен Хект рассказывает о том, как сидел в Нью-Йорке без денег (вероятно, это была зима 1926 года), когда внезапно получил телеграмму от Германа Манкевича из Голливуда: «ГОТОВ РАБОТАТЬ ЗА ТРИСТА В НЕДЕЛЮ В ПАРАМАУНТ ПИКЧЕРЗ? ВСЕ РАСХОДЫ ОПЛАЧИВАЮТСЯ. ТРИ СОТНИ – ЭТО ПУСТЯКИ. ЗДЕСЬ МОЖНО УХВАТИТЬ МИЛЛИОНЫ. И ТВОИ ЕДИНСТВЕННЫЕ КОНКУРЕНТЫ – ИДИОТЫ. НЕ РАЗБОЛТАЙ ОБ ЭТОМ». На газетной фотографии Манкевич приветствует Хекта, «известного писателя, драматурга и бывшего газетного работника», по прибытии. После того как

Хект уже начал работать в Paramount, он обнаружил, что руководителя студии Б.П.Шульберга, который в то время считал оплату работы сценаристов пустой тратой денег, уговорили его нанять с помощью рискованной уловки: Манкевич предложил разорвать собственный двухгодичный контракт, если Хекту не удастся сочинить успешный фильм. Хект, этот феноменально быстрый литературный поденщик, который станет затем одним из самых плодовитых сценаристов (и одним из самых легкомысленно циничных по отношению к результатам своего труда), поработал неделю и написал сценарий, ставший затем хитом Джозефа фон Штернберга «Подполье» («Преступный мир», Underworld; 1927) и принесший Хекту его первую премию «Оскар» за оригинальный сюжет. А несколько лет спустя он начал использовать эти статуэтки в качестве упора для дверей. Руководители студии поняли, какое сокровище получили в лице Хекта, как только прочли этот первый сценарий, и выразили свою благодарность соответствующим образом. Хект описал это так:

«Мне дали чек на десять тысяч долларов в качестве бонуса за недельную работу, и этот чек мой спонсор Манкевич выхватил у меня из рук в тот самый момент, когда я благодарил и кланялся. “Получишь его обратно через неделю, – сказал Манки. – Он мне просто нужен на пару дней, чтобы выбраться из небольшого затруднительного положения”.

Он лихо играл в азартные игры, подбрасывая монету в воздух вместе с Эдди Кантором и угадывая, выпадет орел или решка, – по тысяче долларов за ход. Он все время проигрывал. Он попытался тайно застраховать собственную жизнь за спиной своей терпеливой жены Сары, планируя затем заложить страховку и таким образом выполнить свои обязательства. Этот план рухнул, когда врач страховой компании отказался принять его в качестве клиента. Я наконец разрешил эту ситуацию, приведя Манки к начальству и проинформировав боссов студии о нашей общей дилемме. Я попросил, чтобы моему талантливому другу дали надбавку в пятьсот в неделю. Тогда студия могла вычитать эту сумму из его зарплаты.

Я ушел с очередным чеком на премию в руках, а Манки, получив новое повышение, стал самым высокооплачиваемым сценаристом на студии Paramount».

Приманкой, привлекавшей литераторов, были деньги, но у тех, кто, как Манкевич, помогал расставлять эти приманки, была на это своя причина: любовь к веселой компании. Шутка Манкевича «Не разболтай об этом» исходила от человека, который жил ради общения, который считал создание фильмов делом слишком безумным, слишком прибыльным и слишком легким, чтобы не делиться им с друзьями. К началу 30-х годов в числе сценаристов, которые жили в Голливуде или постоянно ездили туда работать, были не только Манкевич, Хект и Чарлз Макартур, но также Джордж Кауфман и Марк Коннелли, Натаниел Уэст и его зять Сидни Джозеф Перельман, Престон Стёрджес, Дороти Паркер, Артур Кобер, Элис Дуэр Миллер, Джон О’Хара, Дональд Огден

Стюарт, Самсон Рафаэльсон (журналист The New York Times, написавший пьесу «Певец джаза»), Джин Фаулер и Наннэлли Джонсон и, кроме того, такие уже известные драматурги, как Филип Барри, Сэмюэл Натаниэль Берман, Максвелл Андерсон, Роберт Шервуд и Сидни Хоуард. Скотт Фицджеральд уже побывал там в первый раз в 1927 году вместе с Эдвином Майером, к 1932 году начал периодически приезжать Уильям Фолкнер, а Ринг Ларднер и Мосс Харт время от времени появляться. До этого американские писатели зарабатывали на жизнь, работая в газетах и журналах; в 40-е и 50-е годы они пошли работать в университеты (или, начав в них учиться, так их и не покидали). Но в конце 20-х и в 30-е они ехали в Голливуд. И хотя, по всей видимости, они все до единого ощущали это как проституирование своих талантов (в некоторых случаях вполне радостное), и хотя многие влюбились в кино и страдали не только от личного разочарования, но и от ощущения, что портят великое, пока еще новое, искусство, они тем не менее несут коллективную ответственность за тот непрерывный подвиг беззаботного волшебства, который мы называем комедией 30-х. Я считаю, что «Гражданин Кейн» стал ее кульминацией.

Герман Джейкоб Манкевич, родившийся в Нью-Йорке в 1897 году, был старшим сыном профессора педагогики, который затем получил должность преподавателя в Уилкес-Барре в Пенсильвании, где в 1909 году родился его второй сын, Джозеф Л. Манкевич, и где мальчики выросли вместе с сестрой. Герман Манкевич окончил Колумбийский университет в 1916 году и, поработав управляющим редактором газеты American Jewish Chronicle, в 1917 году стал курсантом летной школы, а в 1918-м – рядовым первого класса в морской пехоте 2-го дивизиона Американских экспедиционных войск. В 1919 и 1920 годах он был директором Службы новостей американского Красного Креста в Париже, затем, вернувшись ненадолго, чтобы жениться на красавице мисс Саре Ааронсон из Балтимора, взял молодую жену с собой за границу, где работал иностранным корреспондентом в Берлине с 1920 по 1922 год, занимаясь политическими репортажами для Джорджа Селдеса из газеты Chicago Tribune. В это время также посылал рецензии на театральные постановки и книги в The New York Times и Women's Wear. Вернувшись домой, устроился на работу репортером в New York World. Он был талантливым, чрезвычайно плодовитым журналистом, сотрудничая с Vanity Fair, Saturday Evening Post и многими другими журналами, и, когда ему не было еще и тридцати, вместе с Хейвудом Брауном, Дороти Паркер, Робертом Шервудом и другими сочинил ревю «Вокруг города» (Round the Town), написал пьесу с Джорджем Кауфманом «Добрый парень» (The Good Fellow) и еще одну с Марком Коннелли – «Дикий человек с Борнео» (The Wild Man of Borneo). С 1923 по 1926 год работал в газете The Times, помогая Кауфману в театральном отделе; в это же время также стал первым постоянным театральным критиком журнала The New Yorker. Писал туда еженедельно с июня 1925 года

по январь 1926 года, когда, получив контракт на работу сценариста, отправился в Голливуд. Первым его опытом (в соавторстве с другими сценаристами) в кино стал хит Лона Чейни «Дорога на Мандалай» (The Road to Mandalay; 1926). Всего Герман Манкевич написал сценарии для более чем семидесяти фильмов. Он жил и работал в Лос-Анджелесе до своей смерти в 1953 году. У него осталось трое детей: Дон, родившийся в Берлине в 1922 году, романист («Испытание») и сценарист телесериалов («Доктор Маркус Уэлби») и кинофильмов (соавтор сценария «Я хочу жить!»); Фрэнк, родившийся в Нью-Йорке в 1924 году, юрист, журналист, сотрудник Корпуса мира и помощник Роберта Кеннеди по работе с прессой, а в настоящее время обозреватель и телевизионный комментатор; и Джоанна, родившаяся в Лос-Анджелесе в 1937 году, репортер журнала Time, жена Питера Дэвиса, сценариста телепрограммы «Голод в Америке», удостоенной премии «Эмми».

Пересказанная карьера Германа Манкевича выглядит образцовой, но это всего лишь голые факты. Хотя легко было бы документально подтвердить официальную жизнь молодого человека с явно идущей в гору карьерой его фотографиями: Манкевич во время обеда в Берлине с канцлером Германии; Манкевич в дни его работы газетчиком в Chicago Tribune с Джеком Демпси и т.д. Труднее было бы объяснить его внезапное раннее старение и растущую хмурость и явно циничное выражение его лица на более поздних фотографиях.

[…]

В различных книгах и анекдотах, которые еще рассказывают о нем в Голливуде, разбросаны подсказки, которые дают представление о Германе Манкевиче, замечательном человеке, который разбазарил собственный талант, о человеке, который получил фору в гонке на «продажу себя» Голливуду. Заработки там были фантастические. Проработав месяц в кинобизнесе, Манкевич, несмотря на то что его бродвейские шоу не пользовались успехом и на то что дело происходило в 1926 году, когда фильмы еще были немыми, он подписал годовой контракт, дающий ему 400 долларов в неделю и бонус в размере 5000 долларов за каждый принятый сценарий, с правом продления на второй год за 500 долларов в неделю и 7500 долларов за каждый принятый сценарий (при этом студия гарантировала, что будет принимать не менее четырех его сценариев в год). Другими словами, его базовая зарплата составляла 40800 долларов в первый год и 56 тысяч долларов во второй; фактически же он написал так много сценариев, что заработал гораздо больше. К концу 1927 года он возглавил сценарный отдел студии, а в январе 1928-го в одной из газет появилась заметка о том, что он находится в Нью-Йорке, «собирая новую группу очеркистов и драматургов, чтобы привести их в Голливуд» и что «большинство новых сценаристов в штате Paramount, которые дали самые успешные сценарии прошлого года, были отобраны Манком». Одна из причин того, что Герман Манкевич сегодня так мало известен, по иронии судьбы заключается в том, что он уехал в Голливуд слишком рано, прежде чем приобрел достаточно весомую репутацию

в мире литературы и театра. Сценаристы не составляют себе имен; самые известные из них – те, кого знали еще до того, как они уехали в Голливуд, или те, кто прославился позже в театре либо благодаря своим книгам, или те, кто, как Престон Стёрджес, стали режиссерами.

Манкевич и другие журналисты The New Yorker 20-х и начала 30-х были очень близки к миру театра; многие из них сочиняли пьесы, писали о театральных деятелях, рецензировали постановки. Неудивительно, что буквально несколько лет спустя самые известные авторы журнала уже писали сценарии в Голливуде. Из десяти друзей редактора Гарольда Росса, которые значились в первоначальном рекламном буклете журнала в качестве редакторов-консультантов, шестеро стали сценаристами. Когда Манкевич в 1926 году перестал заниматься театральной критикой для журнала, его сменил Чарлз Брэкетт, а когда тот в свою очередь направился на Запад, его место занял Роберт Бенчли (одновременно наездами бывая в Голливуде), но и он вскоре последовал за всеми. Дороти Паркер, писавшая книжные обозрения под псевдонимом Постоянный читатель, тоже уехала на Запад. Наннэлли Джонсон, который впоследствии напишет более сотни сценариев, был близким другом Гарольда Росса и вызывался быть кинорецензентом в 1926 году, но ему сказали, что это работа для «старушек и гомиков». Другие члены этой группы были с таким мнением не согласны: Бенчли писал о кино для старой версии журнала Life еще в 1920 году, а Джон О'Хара позже сделал перерыв в сценарной работе, чтобы стать кинокритиком для Newsweek, где, в частности, написал рецензию на «Гражданина Кейна». Вся эта группа интересовалась театром и кино, и они писали быстро и остроумно и рассматривали свою работу не как бессмертную прозу, а как тексты, написанные на заказ. Привыкли они, как все газетчики, и притворяться, что невысоко ценят то, что делают, – эдакое бахвальство, «смотри, я отпустил руль!». Поэтому они были хорошо подготовлены к тому, чтобы стать сценаристами и авторами гэгов в звуковом кино.

Комической музой самых популярных «смелых» поздних лент немого кино была беззаботная и острая на язык девушка-флэппер. Начиная с 1926 года Герман Манкевич сочинил ошеломляющее количество фильмов в этом духе. В 1927–1928 годах он написал интертитры (текстовые реплики и пояснения) как минимум для двадцати пяти фильмов, в которых снимались Клара Боу, Биби Дэниелс, Нэнси Кэрролл, Эстер Ролстон, Джордж Бэнкрофт, Томас Мейган, Джек Холт, Ричард Дикс, Уоллес Бири и другие любимцы зрителей. Он работал над надписями для «Ирландской розы Эби» Виктора Флеминга, сотрудничал с Анитой Лус над острыми шутками для фильма Хоуарда Хоукса «Джентльмены предпочитают блондинок» и написал чрезвычайно успешные фильмы «Зазывала» и «Дело об убийстве канарейки» с Уильямом Пауэллом, Луизой Брукс, Джеймсом Холлом и Джин Артур. К тому времени уже появился звук, и в 1929 году Манкевич сочинил сценарий и диалоги для фильма «Чучело» (The Dummy; 1929) с Рут Чаттертон и Фредриком

Марчем (дебютировавшим в кино), написал сценарий картины Уильяма Уэллмана «Мужчина, которого я люблю» (1929) и сотрудничал с Джозефом фон Штернбергом и другими режиссерами.

Многие сценаристы тоже вносили большой вклад в развитие кинематографа, но, вероятно, никто из них в начале эры звукового кино не сделал больше, чем Манкевич. И если он был в то время одним из самых высокооплачиваемых сценаристов в мире, то только потому, что писал такие сценарии к таким фильмам, которые осуждались как фривольные и аморальные. Он не писал идиллических героев с затуманенными глазами; он привнес в кино добродушную твердость, энергию и некоторую суровость. И публика откликнулась на это, потому что ей хотелось видеть на экране современную американскую жизнь. Даже те из нас, кто в то время были детьми, обожали динамичные истории из жизни современного города. Банальность, даже безвкусица их образов были огромным облегчением по сравнению с недавней безмолвной «поэтичностью». Звуковые фильмы были большим шагом вниз. Людям, которые не пережили этот переходный период, трудно сейчас объяснить, насколько болезненными и неприятными были многие из этих «художественных» немых картин – как хотелось соскрести всю эту дымку и сантименты.

Почти с того самого момента, как была изобретена кинокамера, велись эксперименты со звуком и существовали попытки его синхронизации, и публика была более чем готова к звуковым фильмам. Многие из поздних немых картин, если взглянуть на них сейчас, словно пытаются заговорить с нами, моля о звуке. Несмотря на легенду о том, что искусство оказалось парализовано, когда звук только появился, произошел всплеск изобретательности. В мюзиклах такие режиссеры, как Рене Клер, а в Америке Эрнст Любич и, в меньшей степени, Рубен Мамулян, использовали звук не только для синхронного показа речи – они играли со звуком, как играли с изображением, и пытались использовать звук, не теряя движения немых фильмов или смелости немого монтажа. Некоторые из ранних звуковых фильмов были статичными и неумелыми; недавно завезенные из театра режиссеры буквально инсценировали действие, как если бы пространство кадра было сценическим пространством, а техническим специалистам пришлось научиться обращаться с микрофонами. Но из-за микрофонов кино не стало внезапно привязанным к сцене. Многие из немых фильмов всегда были театральными хотя бы по той причине, что они были экранизацией пьес – от ветеранов репертуарного театра, уже доказавших свою популярность, до последних бродвейских хитов, которые хотела увидеть вся страна. Немые экранизации часто были безумно скучными не только из-за конструкции, основанной на классическом единстве времени, места и действия, со всеми этими входами и выходами и этой болезненной экранной пустотой пьес, проработанных лишь с точки зрения абсолютно необходимых персонажей, но и потому, что действие то и дело останавливалось для поясняющих надписей и титров с репликами.

Даже в экранизациях романов или в фильмах, поставленных непосредственно для экрана, действие редко длилось долго; немые фильмы были задушены титрами-надписями, которые в среднем появлялись где-то в десять-двадцать раз чаще, чем сейчас рекламные паузы по телевидению. Титры часто бывали остроумны и необходимы для понимания действия, но они нарушали ритм актерской игры и поток визуальной информации. Кроме того, надписи, как правило, задерживались на экране долго – ради самых медленных читателей, так что вы теряли атмосферу фильма, читая одну и ту же реплику в третий раз. Когда я сейчас вспоминаю об этом, мне кажется, что мы так хотели, чтобы фильм поскорее продолжился, что буквально проглатывали слова, а потом продолжали смотреть на них в течение времени, которое, в нашем нетерпении, представлялось нам вечностью. И мне кажется, что чем лучше был сам фильм, тем быстрее мы пытались вобрать в себя текст и перескочить через него, и тем более раздражали нас эти задержки. Тот простой факт, что многие немые фильмы представляли собой театральные пьесы без звучащих реплик, пьесы, лишенные самой своей сути, заставлял театральную публику (и компанию бродвейских литераторов) так их презирать. Заснятые на пленку пьесы без голосов актеров и с невыносимо скучными задержками ради того, чтобы разнородная публика успевала читать реплики, были омерзительны. Многие журналисты, драматурги и остроумные участники Алгонкинского «круглого стола» проницательно писали о кино (исключение составлял Александр Вулкотт, который умудрился разгромить некоторые из величайших фильмов); они, как правило, относились цинично лишь к слезливым мелодрамам и немым заснятым на пленку пьесам. Но хотя они много работали в театре, в кино для них не было места; теперь же, с появлением звука, они смогли привнести на экран ту дерзость, которая в 20-е годы придавала Бродвею его колорит, – и привнести ее туда до того, как контекст их шуток устарел. Звук позволил им высвободить кино и сделать его современным.

Существует тщательно разработанная теория, которая рассматривает кино как «ночное путешествие в бессознательное», как называл его Луис Бунюэль, а для такого режиссера, как Бунюэль, «кино, кажется, было изобретено для того, чтобы выражать жизнь подсознания». Некоторые из величайших работ Гриффита и других мастеров немого кино обладают привлекательностью волшебства или сказки, и, разумеется, сюрреалисты, такие как Бунюэль, а также другие режиссеры-экспериментаторы и авангардисты, использовали эту сказочную тенденцию кино. Но эти художники были исключением; большая часть этого сновидческого обращения к подсознанию, к универсальным или примитивным фантазиям была обращением к наиболее отсталым, если не сказать реакционным, элементам неграмотного и полуграмотного массового общества. На экране существовал постоянный поток мути в стиле картинок с настенных календарей, которые поучали «достойных бедняков» и идеализировали «чистоту» (то есть целомудрие) и «нравственность» (то есть целомудрие плюс милосердие). И все это в любом

случае было лишь одним из возможных видов кино. Большая часть теории кино как сновидения, которая считает зрителей пассивно погруженными в сон, неприменима к тому, как зрители реагировали на немые комедии, которые, когда они были высокого качества, держали аудиторию в обостренном состоянии сознания. Когда мы вместе смеемся, в кинотеатре словно горит свет. И не только комедии Мака Сеннета, Китона и Чаплина заставляли нас бодрствовать, но и темпераментные, задорные комедиантки, такие как Коллин Мур и Мэрион Дэвис, и романтические комедийные дуэты, и учтивые, «лощеные» злодеи, такие как Уильям Пауэлл. В детстве моими любимыми фильмами были комедии Биби Дэниелс – полагаю, они были эквивалентом книг с продолжением, которые читают в этом возрасте. В 1927 и 1928 годах студия Paramount выпускала новую комедию каждые несколько месяцев; Биби, атлетичная сорвиголова, фехтовала в них, как Дуглас Фэрбенкс, или пародировала Валентино, похищая и укрощая мужчину, или была смелой кинохроникершей или начинающим репортером.

Я не знала, пока не начала изучать историю создания сценария «Гражданина Кейна», что человек, написавший его, работал также и над некоторыми из этих картин, что на самом деле Манкевич написал (один или в соавторстве) около сорока фильмов, которые я лучше всего запомнила из 20-х и 30-х годов (а также многие другие, которые я не видела или не помню). Однако Манкевич работал не над всеми возможными жанрами. Он не писал вестернов, и однажды, когда студия попыталась наказать его за обычное плохое поведение, назначив его на картину с овчаркой Рин Тин Тин, он сдал сценарий, который начинался с того, что трусливый Рин Тин Тин пугается мыши, и достигал кульминации в эпизоде, где дом загорался, а овчарка уносила ребенка в огонь. Я знала о вкладе Манкевича в «Гражданина Кейна» и несколько других фильмов, но не осознавала, насколько обширна его карьера. Я знала, что он был продюсером «Ножек за миллион долларов» (Million Dollar Legs; 1932) с У.К.Филдсом, Джеком Оуки и Лидой Роберти и «Смеха» (Laughter; 1930) с Фредриком Марчем и Нэнси Кэрролл, но я не знала, например, что он был продюсером двух картин братьев Маркс, которые мне всегда особенно нравились. Это были два первых их фильма, снятые в Голливуде и написанные непосредственно для экрана, – «Обезьяньи проделки» (Monkey Business; 1931) и «Лошадиные перья» (Horse Feathers; 1932), а также часть «Утиного супа» (Duck Soup; 1933). Несколько лет назад студенты спросили меня, какие фильмы я хотела бы снова посмотреть, просто для собственного удовольствия, и, не задумываясь, я ответила: «Утиный суп» и «Ножки за миллион долларов», хотя в тот момент понятия не имела, что между ними существует какая-то связь. […] Но ведь, несомненно, есть некая культовая атмосфера, которая их объединяет. И теперь, когда я изучила карьеру Манкевича, стало очевидно, что он был ключевым связующим звеном именно в фильмах, которые мне и моим друзьям нравились больше всего.

Когда эпоха великих немых комиков с их международной аудиторией закончилась, появился новый стиль американской комедии. Просторечную скептическую комедию трудно было назвать шедевром, как иногда можно было бы назвать шедевром немую комедию, особенно если звуковой фильм выглядел довольно банально и был настолько сиюминутен, что казался преходящим. Но я думаю, что многим из нас эти комедии нравились больше, хотя мы, возможно, не были уверены в отношении эстетических оснований для собственного удовольствия. Говорящие комедии не были такими эстетически беспримесными, как немые, но зато давали ощущение раскрепощения, какого не давали даже великие немые ленты. Количество элементов, на которые мы могли реагировать, умножилось; теперь появились голосовые нюансы, новые возможности использования ритма и чудесные новые трюки, например то, как заразительно начинала хохотать Клодетт Кольбер[3], когда кого-то слушала. Легко понять, почему европейцы, которые не понимали жаргона и шуток и не были в курсе всего контекста сатирических выпадов, предпочитали наши боевики и вестерны. Но это жестокая насмешка над нашей смеховой культурой, что киноманы в Америке часто ориентируются в своем знании о прошлом американского кинематографа на Европу и поэтому игнорируют традицию комической непочтительности и становятся ценителями *изображения* и *мизансцены* фильмов действия, которые обычно слишком глупы даже для того, чтобы их можно было назвать ретроградными. Они *доретроградны* – это древние мелодрамы эпохи немого кино с добавлением шумов; массовое искусство, более подходящее скорее фашизму или даже феодализму, чем демократии.

Есть еще одна причина, по которой американские звуковые комедии, несмотря на их популярность, так редко высоко ценятся специалистами по эстетике кино. Фильм как искусство сновидения, в которое можно включить прекрасные зрительные образы, обычно является созданием режиссера-*художника*, в то время как «суровый» фильм чаще снимается умелым, невзыскательным ремесленником и может выглядеть очень хорошо благодаря хорошему сценарию, но плохой может превратить режиссера в полного непрофессионала. И этот умелый ремесленник может быть слишком искушенным и слишком практичным, чтобы делать «творческие» вещи, которые иногда помогают создать репутацию режиссерам-*художникам*. Бен Хект говорил, что содрогался от тех деталей, которые фон Штернберг привнес в «Подполье»: «Мой злодей – главный герой, гангстер Булл Вид, – после ограбления банка выходит с чемоданом, полным денег, и останавливается на мгновение на людной улице, чтобы успеть заметить слепого нищего и подать ему монету – прежде чем скрыться с места преступления». Это именно то, на что многие зрители эмоционально реагируют как на нечто «глубокое» и как на «искусство», и то, что ценят многие киноманы, – напыщенная сентиментальность с долей эзотерической слезливости. Тридцатые годы, хотя у них и был собственный груз сентиментальности, были самым прозаическим

3. Клодетт Кольбер (Эмили Клодетт Шошуан) – американская актриса театра и кино; снялась более чем в шестидесяти фильмах; одна из самых высокооплачиваемых звезд.

периодом в американском кино, и простота их стиля, где отсутствовали ложные «культурные» подтексты, так и не получила должного признания с эстетической точки зрения. Студенты, изучающие кино (и их преподаватели), часто начинают интересоваться этим искусством только потому, что относятся к тому роду людей, на которых эмоционально влияют сцены со слепым нищим, и они по самому своему темпераменту безразличны к освобождению американских фильмов 30-х годов и к той роли, которую в этом играли сценаристы.

Однажды я записала названия некоторых фильмов, которые у меня не ассоциировались ни с одним известным автором, но которые тем не менее оставались в моей памяти на протяжении многих лет, потому что что-то в них особенно меня восхищало. Это такие довольно малоизвестные фильмы, как «Луна – наш дом» (с Маргарет Саллаван и Генри Фондой) и «Он женился на своей жене» (с Нэнси Келли, Джоэлом Маккри и Мэри Боланд). Когда я заглянула в список их создателей, я обнаружила, что имя Дороти Паркер фигурирует в титрах фильма «Луна – наш дом», а имя Джона О'Хары – в титрах «Он женился на своей жене». Над этими фильмами работали и другие сценаристы, и, возможно, именно они были ответственны за то, что произвело на меня впечатление, но повторение имен из этой группы сценаристов не только в малоизвестных, запомнившихся мне фильмах, но и почти во всех картинах, которые обычно упоминаются как доказательство оригинального взгляда и стиля наиболее прославленных режиссеров того периода, говорит о том, что сценаристы – и именно определенная их группа – в течение короткого периода, чуть более десяти лет, возможно, придали американскому звуковому кино его характер.

Всегда существует некоторая задержка в том, как фильмы перенимают (а также расширяют и выхолащивают) материал из других искусств – будь то театральный хит прошлого сезона или романы предыдущего десятилетия, или стиль, или идея, которая исчерпала себя в исходном виде искусства (это не относится к человеку вроде Жан-Люка Годара, режиссеру фильмов не для массового зрителя). В большинстве постановок больших студий эта задержка огромна. В 30-е годы, после эпохи музыкальной комедии и бурлеска, Голливуд, за исключением Paramount, только-только открывал для себя роскошные оперетты. После бродвейской эпохи Клифтона Уэбба, Фреда Астера, братьев Маркс, Фанни Брайс, Уильяма Клода Филдса и всех прочих студия MGM дала нам Нельсона Эдди и Джанетт Маконалд, а Universal подарила Дину Дурбин. Это история кино. Сэлинджер наконец-то пришел на экран благодаря своим подражателям, а мелодрама Филипа Рота 50-х годов появилась в кино в конце 60-х. Возможно, для успеха новых идей в кино их путь должен сначала быть подготовлен успехом в других видах искусств, а аудитория должна уже устать от того, что получала раньше, и быть готова к чему-то новому. В Голливуде всегда есть несколько человек, которых считают безумными мечтателями, потому

что они пытаются делать в кино то, что уже было сделано в других искусствах. Но как только один из них совершает прорыв и выпускает хит, его называют гением и все начинают его копировать.

Новая атмосфера звукового кино – это 20-е годы, перенесенные на Запад в 30-е. Джордж Кауфман писал театральные представления братьев Маркс, когда они с Манкевичем вместе работали в Times; чуть позже Кауфман стал режиссером первой бродвейской постановки «Первой полосы». Соавторами Кауфмана на Бродвее в 1920-е и начале 1930-х годов были в том числе Марк Коннелли, Эдна Фербер, Ринг Ларднер, Морри Рискинд и Мосс Харт, а также Манкевич – ядро группы, переместившейся из отеля «Алгонкин» в Голливуд. Наннэлли Джонсон говорит, что двумя умнейшими людьми, которых он когда-либо знал, были Джордж С. Кауфман и Герман Манкевич и что в целом Манкевич был более умным из них двоих. Я думаю, что то, что Манкевич делал в кино, было ответвлением от комедии гэгов, которую Кауфман впервые ввел на Бродвее. Манкевич возглавил перенос всего этого бродвейского стиля – наполненного остротами и пулеметными диалогами, – этого цинично сентиментального развлечения на национальную сцену. Безличная, ограниченная комедия Кауфмана, единственной целью которой было заставить публику смеяться, привела к вырождению бродвейского театра, к его редакторам, спасающим пьесу перед премьерой, к его трюкачеству и спонтанным шуткам, направленным в беззащитные мишени. Поэтому было бы легко свысока смотреть на тот стиль кинематографа, который из этого вышел. Но я не думаю, что результаты оставались такими же, когда этот тип комедии был перенесен в кино; единственные негативные долгосрочные последствия испытали сами ее авторы.

Кауфман – родоначальник течения, которое настолько несомненно является незаконнорожденным ребенком искусства, что кажется безотцовщиной. Комедия гэгов идеально подходила для коммерческого массового искусства кинематографа, так что ее переход туда представляется почти неизбежным развитием. Она соответствовала низкому общему знаменателю кинематографа даже лучше, чем потребностям относительно избирательной театральной аудитории, а фундаментальная безответственность этого вида театра в сочетании с отсутствием у сценаристов контроля над собственными текстами привела к созданию того, что можно было бы назвать бордельным периодом американской литературы. Это была золотая лихорадка, а Манкевич и его друзья обладали ровно теми умениями, которые позволяли ублажить «клиента». Журналистский стиль работы – быстро и легко, на заказ и не слишком заботясь о том, как это будет порезано, – был лучшим видом тренировки для голливудских поденщиков, и они и раньше любили собираться вместе, шутить и играть в игры и вести образ гламурной литературной жизни. Теперь они собирались в студийных бунгало, работали в группах бок о бок, сидели за обедом в студийной столовой, а за ужином в ресторане «У Чейсена», в который вложил деньги в том числе их старый друг и редактор Гарольд Росс, и виделись по всему городу

за выпивкой. Они экранизировали устаревшие пьесы и романы друг друга и переписывали друг за другом сценарии. Даже в молодые годы в Нью-Йорке большинство из них предавались тому, что оказалось для них пороком: они были соратниками – зависимыми от веселья и товарищества совместного авторства, что обычно означает общую поверхностность. Теперь они сотрудничали везде и во всем; они сотрудничали беспорядочно и в течение нескольких лет переписывали римейки своих или чьих-то еще переписанных римейков. Манкевич экранизировал «Королевскую семью» и «Ужин в восемь» Кауфмана и Фербера, превратил «Выйди из кухни» Элис Дьюер Миллер в «Лапочку» (Honey) и переделал для экрана пьесу Джорджа Келли «Позерство», автобиографию Джеймса Тербера «Моя жизнь и тяжелые времена» и произведения Лоуренса Столлингса и других старых друзей, в то время как Бен Хект, Престон Стёрджес или Артур Кобер переделывали что-то из его собственных работ. Они сбежали от холода и не пострадали от Великой депрессии. Они были колонией экспатов, не покидая родной страны, – и их индивидуальный вклад в сценарии, которые появлялись после серии переписываний друг за другом, было почти невозможно оценить, потому что их взгляды были настолько похожи; они писали одинаковые шутки, потому что так долго ими обменивались. В Голливуде они прохлаждались, добавляя новые гэги к гэгам друг друга, прикрывая в сценариях неправдоподобные и скучные места, накидывая новые шутки поверх шуток, над которыми смеялись еще в Нью-Йорке. Написание сценариев было продолжением того, что раньше они делали для развлечения, теперь же им за это платили. Им больше нравилось говорить, чем писать, и эта слабость стала их образом жизни. В глазах официальной литературы они исчезли из поля зрения. Процитируем классический отрывок из романа Бадда Шульберга «Разочарованный»:

«– Бэйн выпустил два бродвейских хита одновременно. Они нравились даже Нейтану. Популярные и сатирические. Как Барри, только лучше. Критики все ждали, когда он напишет Великую американскую пьесу.

– И что с ним случилось?

– Голливуд».

Голливуд уничтожил их, но они сотворили с кинематографом чудо. В Нью-Йорке они, может, и ценили свою учтивость слишком высоко; столкнувшись с целью, которую представлял собой Голливуд, они стали грубее и жестче, менее опрятными, менее стилистически элегантными и более иконоборческими, и в глазах Голливуда они были бесшабашными циниками, они были «психами». Они были слишком талантливы и слишком умудрены опытом, чтобы высоко ценить свою работу, их слишком забавляло зрелище того, что они делают и частью чего являются, чтобы их уважали так, как будут позже уважать таких «идейных» авторов, как Лилиан Хеллман, или таких, как Артур Миллер, еще позже. Хотя их стиль часто был легкомысленным, а отношение к форме – небрежным вплоть до полного презрения, они принесли в кино подрывной

дар здравомыслия. Они изменили кинематограф, высмеивая старую моралистичную муть. Этим вымученным неправдоподобным мелодрамам с прекрасными и невинными высокородными девушками, жалкими хромыми девушками и лихими принцами, влюбленными в простолюдинок, и всем этим Дюма, Сабатини и Бласко Ибаньесам теперь приходилось соревноваться со свободой и неистовством американской комедии. Как только американские фильмы обрели свой голос и «алгонкинской» компании литераторов дали волю в работе со сценариями, отвратительное преклонение перед европейской аристократией исчезло так быстро, что кинозвезды даже перестали привозить домой грузинских князей. В немых картинах герои часто бывали простаками. В звуковых героями должны были быть люди, которых нелегко было обмануть, которые были умны, и знали что к чему. Новые герои экрана были созданы по образу и подобию своих авторов: они были тараторящими газетными репортерами.

Прототипом того Уолтера Бёрнса, чье появление в «Первой полосе» описывал Керр, был Уолтер Хауи, редактор отдела городских новостей газеты Chicago Tribune с зарплатой 8 тысяч долларов в год до тех пор, пока Хёрст не переманил его, предложив 35 тысяч. Хауи обычно считают величайшим из всех редакторов Хёрста – как те, кто под этим имеет в виду одно, так и те, кто имеет в виду совсем другое. Он редактировал хёрстовскую газету New York Mirror в то время, когда издание утверждало, что в нем содержится десять процентов новостей и девяносто процентов развлечения. Воплощение хёрстовской журналистики и любимец Хёрста до самого конца, Хауи был одним из его душеприказчиков. В то или иное время почти все голливудские сценаристы работали на Уолтера Хауи и/или частенько выпивали с друзьями, которые на него работали. Он был настоящей легендой: классическим образцом аморального, безответственного, неугомонного репортера, которого заботят лишь эксклюзивные новости и тиражи. Когда-то он потерял глаз (предположительно во время реальной физической войны за тиражи), и Бену Хекту приписывают такую фразу: «Вы можете определить, какой из двух глаз стеклянный, потому что его взгляд теплее». Хект описал его в сценарии «Ничего святого» в качестве редактора Уолли Кука, героя Фредрика Марча: «нечто среднее между колесом обозрения и оборотнем», – и он также появляется под другими именами в других пьесах и фильмах. В каком-то смысле все эти пьесы и фильмы про газетчиков уже повествовали о той коррумпированной, маниакальной журналистике, которую породил Хёрст.

Самые смелые, самые сатирические из фильмов 30-х годов часто изображали обстановку газетной работы или, по крайней мере, жизни репортеров, особенно в жанре скрюболл – эксцентричных комедиях, которые были несколько схожи с более поздними черными комедиями и нынешними «причудливыми» комедиями, но имели совсем другой дух. Фильм о газетчиках означал фильм о современности, действие которого происходит в Америке, обычно это была мелодрама

с преступлениями и политической коррупцией, саспенсом, комедией и любовной линией. В 1931 году такие названия, как «Пятизвездный финал» или «Скандальная хроника», сообщали публике о том, что фильм будет жестким современным звуковым фильмом, а не слезливой звуковой мелодрамой. Если пробежаться по самым основам: в 1931 году были собственно «Первая полоса» с Пэтом О'Брайеном в роли репортера и Адольфом Менжу в роли Уолтера Бёрнса; «Благословенное событие» с Ли Трейси в роли обозревателя сплетен и «Взрывоопасная красотка» с ним же в роли пресс-агента; а также: Кларк Гейбл – репортер в фильме «Это случилось однажды ночью»; Пол Муни, дающий советы влюбленным в «Привет, Нелли!»; Спенсер Трейси – редактор в «Оклеветанной»; Стюарт Эрвин – корреспондент в «Вива, Вилья!»; Джин Харлоу отбивала возлюбленного-журналиста у девушки-репортера Лоретты Янг в «Платиновой блондинке»; Джин Артур в роли девушки-репортера в сериале «Мистер Дидс переезжает в город»; не менее дюжины фильмов с Джорджем Бэнкрофтом в роли тирана-редактора в стиле Уолтера Хауи. Были еще и все эти полузабытые ленты с парами репортеров – Фредриком Марчем и Вирджинией Брюс, или Джоэлом Маккри и Джин Артур, или Лореттой Янг и Тайроном Пауэром («Любовь – это новости»); Кэри Грант в роли редактора и Джоан Беннетт в роли репортера в «Свадебном подарке», а затем Кэри Грант в роли Уолтера Бёрнса в «Его девушке Пятнице» с Розалинд Расселл в роли репортера, а затем Кэри Грант и Джеймс Стюарт (который был иностранным корреспондентом в «Когда мы снова полюбим») оба были вовлечены в дела общественно-политического журнала в «Филадельфийской истории» в 1940 году. Это как раз и доводит нашу хронологию до «Гражданина Кейна», самой значительной из картин про газетчиков, фильма, который завершается представлением своего актерского состава и повторением реплики «Я думаю, забавно будет выпускать газету».

После многолетнего обмена историями о Хауи и других редакторах-«оборотнях» и о коррумпированной грязной прессе Манкевич внезапно смог обмениваться и историями с тем, кто за всем этим стоял, с самим Хёрстом. Спустя время после своего появления в Голливуде он познакомился с Мэрион Дэвис и Хёрстом благодаря своей дружбе с Чарлзом Ледерером, журналистом, которому тогда было чуть больше двадцати и которым Бен Хект восхищался еще в Нью-Йорке, когда тот был тинейджером. Ледерер, вундеркинд, поступивший в университет в тринадцать лет, познакомился с Манкевичем, Макартурами, Моссом Хартом, Бенчли и их друзьями примерно в то же время или вскоре после того, как встретил Хекта, и был немедленно принят в эту компанию людей значительно старше, чем он сам. Ледерер – племянник Мэрион Дэвис, сын ее сестры Рейн, которая играла в опереттах и музыкальных комедиях. В Голливуде его жизнь, кажется, вращалась вокруг его тети, которую он обожал (многие другие тоже обожали ее, хотя «Гражданин Кейн» даст всему миру иное, ложное впечатление). Своих

детей у Мэрион Дэвис не было, и Ледерер был очень с ней близок; он проводил много времени рядом с ней и брал своих друзей в гости к ней и к Хёрсту. Так как мир литераторов тесен и удивителен, Чарлз Ледерер был среди тех, кто работал над экранизацией «Первой полосы» в 1931 году и затем, в 1940-м, когда она была переделана в «Его девушку Пятницу» – а мир тесен, – женился на бывшей жене Орсона Уэллса Вирджинии Николсон Уэллс (она вышла замуж за двух вундеркиндов подряд; ее брак с Уэллсом продлился пять лет и произвел на свет дочь).

[…]

Если в «Гражданине Кейне» заметно то же сочетание любви и ненависти, что и в «Первой полосе», такое же радостное увлечение выходками беспринципной прессы, то потому, что Манкевич, как Хект и Макартур, упивался замысловатостью коррупции. А жизнь Хёрста была настоящим спектаклем. На короткое время этого опьянения было достаточно. Такой человек, как Хёрст, кажется, олицетворял собой больший объем истории, чем другие люди; в его компании литератор мог почувствовать, что раньше жил в прошлом и где-то на обочине, а теперь живет в опасном настоящем, ровно в том месте, где на самом деле принимаются решения.

Хёрст представлял собой новый тип власти. Он получил свою первую газету в 1887 году, когда ему было двадцать четыре года, попросив об этом своего отца, а за последующие три десятилетия, когда огромные массы людей впервые стали грамотными, добавлял все больше и больше газет, пока, с империей из тридцати газет и пятнадцати журналов, не стал самым влиятельным журналистом и издателем в мире. В 1892 году он привез в Америку первые комиксы, а его битва с Пулитцером несколько лет спустя из-за персонажа комиксов по имени Желтый Малыш породила термин «желтая пресса». Поскольку в этом новом виде популярной журналистики, которая была практически отраслью шоу-бизнеса, не существовало традиции ответственности, Хёрст не знал никаких ограничений; возможно, к счастью, им никто не руководил. В итоге он столь же бесцельно относился к собственной власти, как самые безумные из римских императоров. Его разграбление сокровищ мира для замка Сан-Симеон символизировало его императорский статус. Находиться за его столом означало быть при дворе, и деятельность приглашенных туда знаменитостей рабски протоколировалась в его газетах.

Новое высокое положение четы Манкевичей, которые иногда гостили в Сан-Симеоне до десяти дней, можно проследить по колонкам Луэллы Парсонс. К концу 1928 года она объявляла о сценарных заданиях Манкевича длинными жирными заголовками в начале своей колонки и печатала такие статьи, как «Один из немногих сценаристов в Голливуде, которым не пришлось забывать многое из того, чему он научился раньше, – Герман Манкевич. Герман пришел в Paramount прямиком из театра и, естественно, знает его технику так же хорошо, как если бы с тех пор вообще не писал сценариев».

В той же колонке стоит еще одна заметка, в которой описывается, как Манкевич «ведет своего сына по Голливудскому бульвару посмотреть на зажженные рождественские елки». В 1931 году семья Манкевичей занимала настолько высокое положение, что они были среди тех, кто в отеле «Амбассадор» устроил для Мэрион Дэвис вечеринку по случаю ее возвращения домой; другими хозяевами были мистер и миссис Ирвинг Тальберг, мистер и миссис Кинг Видор, мистер и миссис Сэмюэл Голдвин, Джон Гилберт, Льюис Майлстоун, Хедда Хоппер и другие. Хедда Хоппер, которая работала кинообозревателем в конкурирующей газетной сети, но была близкой подругой Мэрион Дэвис (которой, как говорят, была обязана своей должностью), также с энтузиазмом рассказывала о деятельности Манкевича в те годы, когда он и его восхитительная Сара были частью круга общения Хёрста и Дэвис.

Когда литераторы получают возможность увидеть, как влиятельные люди действуют исходя из доступных альтернатив, хотя раньше судили о них с точки зрения идеалов, у многих из них часто развивается «личное» восхищение великими негодяями, которых они всегда осуждали и продолжают осуждать. Подозреваю, что Хёрст был для Манкевича тем же, чем Уэллс стал для него чуть позже, – новой опасной игрушкой. А ему постоянно нужны были новые игрушки, чтобы не пить. Манкевич мог контролировать себя в Сан-Симеоне в конце 20-х и в самом начале 30-х годов, так же как в те дни он мог контролировать себя, когда руководил фильмом. Производство комедий братьев Маркс какое-то время его занимало и развлекало. Именуясь супервайзером (термин для настоящего действующего продюсера, в отличие от представителя студии, чье имя могло появиться над или под названием фильма), он работал над их картинами с момента появления идеи в течение нескольких месяцев написания сценариев и затем съемок. Но ему быстро становилось скучно, и когда он начал валять дурака во время подготовительного периода «Утиного супа» в 1933 году, его сняли с фильма. Когда братья Маркс покинули Paramount и перешли в MGM, он снова присоединился к ним во время подготовки к съемкам «Ночи в опере» в 1935 году, но произошло то же самое: его сменил на посту супервайзера его бывший начальник Джордж Кауфман.

Количество фильмов с именем Манкевича в титрах начало снижаться после 1933 года, а в 1936-м он не был упомянут ни в одном. В том же году он опубликовал статью «Приближаясь к сорока» – краткое сатирическое описание того, что произошло с ним как с литератором. Она начиналась так:

«Прямо передо мной сейчас лежит папка, в которой моя жена хранит записи мистера Эшнера, страхового агента, первый табель успеваемости Дона, письмо от налоговых инспекторов о проигрыше в азартных играх в Тихуане, газетное фото, где я приветствую Хелен Кейн (от имени студии) на вокзале Пасадены и мои литературные произведения. Этих произведений четыре, и все они превосходны. Я надеюсь, что кто-то из моих друзей соберет их в небольшую книгу после моей смерти.

В мире много шрифта “марафон” 90-го кегля, и найти широкие поля не составит труда».

Он включает эти крошечные фрагменты в статью целиком и после одного из них, первых трех предложений рассказа, добавляет свой комментарий:

«Я переехал в Голливуд вскоре после того, как сделал эту запись, и был так занят то одним, то другим – наполнял бассейн, настраивал продавцов “Кадиллаков” и “Бьюиков” друг против друга, только чтобы в конце концов пойти на компромисс и купить и “Кадиллак”, и “Бьюик”, и искал местонахождение центрального офиса финансовой компании, – что не успел оглянуться, как рассказ, похожий на тот, что я задумал, появился в газете Saturday Evening Post, а также и в журнале Collier’s».

А так эта статья заканчивается:

«Четвертая запись теперь выглядит довольно голой, одиноко лежа на столе. На ней просто значится: “Написать статью для журнала New Yorker о том, как мне исполнилось тридцать пять лет. Без какой-либо общей идеи. Просто порхать от абзаца к абзацу”.

Люди, которые жалуются, что моя работа небрежна, будут немного удивлены, обнаружив, что я не всегда доволен первым вариантом, который ложится на бумагу. Я прямо сейчас меняю этот тридцать пятый год на сороковой».

Статья «Приближаясь к сорока» не вышла в The New Yorker, она появилась в The Hollywood Reporter.

Амбивалентность была самой распространенной «литературной» эмоцией сценаристов 1930-х годов, так же как отчуждение стало самой распространенной «литературной» эмоцией сценаристов 1960-х. Авторы 30-х годов испытывали неоднозначную ностальгию по своей молодости в качестве репортеров, журналистов, критиков или драматургов и прославляли пьяного циничного газетчика. Они неоднозначно относились к Голливуду, который громили и высмеивали, когда только это было возможно. Голливуд платил им настолько больше денег, чем они когда-либо зарабатывали раньше, а фильмы достигали настолько большего числа людей, чем они могли достичь прежде, что они презирали тех, кто не добился успеха такого же уровня, и одновременно ненавидели себя за то, что продались. Они уехали в Голливуд словно в оплачиваемый отпуск от драматургии или журналистики, и сценарии стали их единственными сочинениями. Отпуск превратился в затяжную пьяную вечеринку, и, пока они сидели посреди хлама долгого похмельного утра, американская литература прошла мимо них. Им никогда уже не удалось ее догнать, а в американский кинематограф никогда больше не приходила целая школа лучших талантов поколения.

Нам, зрителям, не пришлось потом внезапно осознавать, насколько хороши были те фильмы 30-х годов; как и миллионы других людей, я наслаждалась ими, пока они выходили. Они пользовались огромной популярностью. Но я действительно принимала их как должное. Поток ярких комедий был таким постоянным, что они, казалось, стали

неотъемлемой частью Голливуда, и мне даже в голову не приходило, что эти фильмы не будут продолжать снимать. Мне не приходило в голову, что для создания этого потока требуется особое сборище людей в особой атмосфере и что, когда эти люди перестали получать удовольствие, фильмы больше не могли создаваться. И я полагаю, что это не приходило в голову и более старшим и более опытным людям, потому что все десятилетиями продолжали задаваться вопросом, почему Голливуд больше не выпускает таких хороших развлекательных комедий.

К концу 30-х годов шутки стали мрачными. Комедии 40-х были тяжелыми и напористыми, старались выжать из себя юмор изо всех сил, а комический импульс был утерян; они были порождением другой атмосферы, другого чувства. Комический дух 30-х с веселой самокритикой относился к Америке; это веселье порождалось осознанием того, что ни в одной другой стране кинематограф не был настолько свободен, чтобы быть самокритичным. Это была комедия страны, еще не ненавидевшей себя. Хотя только в 60-е годы ненависть к себе стала явной в американской жизни и американских фильмах, она начала проявляться, я думаю, в том фальшивом, чрезмерном, двуличном использовании патриотизма богатыми и виновными либералами Голливуда в годы войны.

В 40-е годы один общественно сознательный историк кино сказал мне: «Знаешь, студия Paramount не выпустила ни одного хорошего фильма» – и я вспомнила некоторые картины: «Легкая жизнь», «Неприятности в раю» и многие милые безделушки, – но, конечно, это не могло быть настоящим доказательством, потому что они не были тем, что в 40-е считалось «хорошим фильмом». Я знала, что вообще ничего не добьюсь, если попытаюсь упомянуть «Ножки за миллион долларов», или «Миссисипи», или картины с братьями Маркс или Мэй Уэст; мне сказали бы, что это даже не фильмы. Хотя Paramount сняла несколько элегантных комедий в «континентальном» стиле, многие из лучших картин были похожи на ревю – что в значительной степени было стилем бродвейского театра, из которого они вышли, и именно это мне в них и нравилось. Они развлекали вас, не пытаясь изменить вашу жизнь, но и не заставляли гордиться тем, что вы распускающая слюни размазня. Но к 40-м годам такие картины считались «развлечением ради бегства от действительности», а это вроде как было плохо. Многие из комедий 30-х годов, особенно студии Paramount, даже не были «художественными» или «образными» фильмами, и именно поэтому они так хорошо смотрятся сейчас на телеэкране. Они и звучат сейчас хорошо, потому что то, что тот историк считал безответственностью, намного более современно, чем сентиментальность военных лет. То, во что тогда верили, подразумевалось в стиле героев и героинь и в мишенях для шуток; тогдашние сценаристы испытывали почти аристократическое пренебрежение к тому, чтобы выражать свои убеждения словами. В 40-е годы сценаристы убедили себя, что верят во все, и выражали это большим количеством неудачных слов.

Неудивительно, что кинематографу больше не нужны были Граучо или Мэй Уэст; можно представить себе, что они могли бы сделать с этими словами.

Стало общим местом винить маккартизм 50-х годов и изгнание из Голливуда сценаристов, попавших в черный список, в ужасном, плоском стиле письма американских фильмов последних лет, но сценаристы, возможно, оправились бы от маккартизма (они могли бы даже противостоять ему), если бы не были уничтожены как сценаристы задолго до этого. Та манера письма, которая придавала американским звуковым фильмам их особый колорит, погибла во время войны, была убита не на поле боя, а в политике сталинистского «антифашизма». Для сценаристов Голливуд был всего лишь одной большой хохмой, и для большинства из них она приняла политический оборот. Потерянное в Голливуде поколение литераторов, пытающееся очистить себя от вины за потраченные впустую годы и за свою безответственность как авторов, стало политическим в худшем смысле этого слова – оно превратилось в особую породу антифашистов. Талантливые сценаристы, как крупные, так и мелкие, но занимательные, вылетели в ту же трубу, что и олухи, – зачастую втянутые в это скучающими женами или менее успешными братьями. Они стали наивно, истерически просоветски настроенными; они игнорировали реальную политику Сталина, потому что им очень нужно было во что-то верить. Они были такими умными, такими одаренными, и все же им не удалось победить презрение Голливуда к кинодраматургу (так, Уолтер Вангер поручил двадцати семи из них работать в группах по очереди над сценарием по книге Винсента Шина «Личная история»). Они жили в городе, где почитался Ирвинг Тальберг; этот святой студии MGM усовершенствовал систему Майера, при которой группы сценаристов работали одновременно и по очереди над одним и тем же проектом. Раньше это было безумием, но Тальберг представил это как нечто зрелое и ответственное – приспособить писателей к конвейерному методу, который полностью разобщил их и забрал последние остатки гордости. А большая часть «алгонкинской» группы прожила в Голливуде так долго, что перестала даже быть знаменитой.

Талантливым людям редко хватало самоконтроля на то, чтобы процветать в голливудской атмосфере больших денег и давления с разных сторон. Талантливые (особенно те, кто не использовал свой дар в полную силу) стали отчаявшимися, нетерпеливыми, ненадежными, саморазрушительными, а также разрушительными, и поэтому некоторая логика всегда присутствовала в доводах бизнесмена от кино о том, что он не мог позволить себе идти на риск с «гениями». Тальберг не экспериментировал с таким человеком, как Манкевич; убрав Манкевича с «Ночи в опере», он больше его не использовал. Сценаристы, привыкшие быть конвейерными работниками, были готовы поверить, когда в 40-е им сказали, что они, как и заводские рабочие, являются «частью команды на сборочном конвейере» и нуждаются в «таком укреплении духа, который появляется от отождествления с трудом всех остальных».

Как и продюсеры, Гильдия сценаристов уважала дисциплину и ответственность, но хотя бизнесменам никогда не удавалось организовать талантливых людей (продюсеры вроде Тальберга просто избавлялись от них), идеологи профсоюзов знали, как это сделать. Талантливые редко становятся бюрократами, но посредственности пустили корни в Голливуде – на это не требуется много времени в Лос-Анджелесе, единственном большом современном городе, у которого нет даже архитектурного прошлого в XIX веке. В 40-е годы таланты слились с бездарями и стали почти неотличимы от них, а посредственности сочиняют сценарии до сих пор. Когда хорошие сценаристы попытались вернуть себе чувство собственного достоинства, став политическими активистами в духе сталинизма, это стало губительно для их дара; индивидуальный стиль «алгонкинской» группы был утерян, когда их голос слился с нравоучительным, самодовольным хором.

Сценаристы комедий, которые смеялись над профессиональным жаргоном, теперь научились писать на нем и были реабилитированы как полезные граждане общества посредственностей. Именно то, чем гордились только что обретшие политическое сознание – своим конструктивным, жизнеутверждающим подходом, – и убило комедию. Когда раньше они писали легкомысленно, зная, что у них нет контроля над тем, как их текст будет использован, выброшен или переписан, они, возможно, предавали собственные способности и мечты своей юности, но произведения, которые они создавали, имели человеческое измерение; они работали не на полную мощность, но по-прежнему оставались честными художниками. Их юмор был юмором тех, кто оказался в ловушке человеческой слабости, а также системы, и это уже было фундаментом комедии – как шутки и дух товарищества среди солдат. Но когда они стали интересоваться политикой с чувством морального превосходства людей, которые что-то делают для самих себя, но притворяются, что делают это для других, их самодовольство стало невыносимым. Они могли лгать в темах и сюжетах комедий 30-х годов, но не относились к собственной лжи серьезно, они *не верили* ей, как в 40-е годы. В 40-х годах Гильдия сценаристов и «Мобилизация сценаристов Голливуда» (для укрепления боевого духа) проводили собрания, на которых «ответственные» сценаристы вразумляли безответственных. Безответственным говорили, что они являются частью армии и должны «направить свои творческие способности на достижение победы в войне». А если они не понимали необходимости дидактического, «положительного» юмора, то проводились сессии докладов и семинары, на которых анализировались шутки и указывалось, какие из них могут навредить. Сценаристам объясняли, что комедия в стиле «как попало» и в духе вседозволенности ушла в прошлое. «Очень забавная реплика может показать сделки на “черном рынке” как невинные и привлекательные», – говорили им, а также что «уважение к офицерам должно поддерживаться всегда, в любой сцене, в любой ситуации».

[…]

Манкевич был слишком хорошо подкован в политическом плане, чтобы начать следовать линии коммунистической партии. Поскольку он не поддерживал эту линию, активисты Гильдии сценаристов считали его – и лишь отчасти в шутку – реакционером. Тем не менее он написал сценарий для «Гражданина Кейна», фильма, на который в Голливуде указывают с гордостью, который, по их мнению, демонстрирует, что можно сделать и какие фильмы следует снимать. И это их самый любимый фильм, потому что они смотрят на него (и совершенно справедливо) как на фильм «левого толка». Однако его левизна – это левизна 20-х и начала 30-х годов, до того как левые стали моралистами. Бывали и другие проявления «жесткого» духа 30-х годов уже после того, как сами 30-е годы закончились. Есть это в фильме про газетчиков 50-х годов «Сладкий запах успеха», но амбивалентность там более резкая, мрачная, более художественно «серьезная», чем в 30-е годы; есть нечто от этого духа в веселой насмешке над Голливудом в «Поющих под дождем», которые отталкиваются от пьесы «Один раз в жизни» Кауфмана и Харта, и в фильмах Престона Стёрджеса, которому одному каким-то образом удалось остаться веселым и острым. Единственный писатель из всей этой группы, который стал режиссером со своим индивидуальным стилем, Стёрджес в одиночку поддерживал жизнь в американской комедии на протяжении слезливо-сентиментальных 40-х годов. Может быть, ему это удалось, потому что он был циником и настолько барочным с политической токи зрения, что его не терзали сомнения и чувство вины. Политическое шоу в Голливуде 40-х было для него лишь еще одним безумным эпизодом; он вырос в богатой и эксцентричной семье в Европе и был сыном той американки (ее зовут Мэри в «Любовниках Айседоры»), которая подарила Айседоре Дункан роковой шарф.

Но Манкевич создал кульминацию эпохи в «Гражданине Кейне». Он написал большую картину, незапятнанную сентиментальностью, и это, возможно, единственный большой биографический фильм, когда-либо снятый в стране, о котором можно так сказать: «Гражданин Кейн» – это фильм антиханжеский; в нем нет сцен благочестия, мазохизма или раскаяния, в нем нет «правды». И это в тот самый период, когда сценаристы становились настолько политически «ответственными», что использовали все самые примитивные приемы, чтобы внушить зрителю свою идею, а фильмы снова стали полны слепых нищих, предзнаменований гибели и случайных смертей как наказания за моральные и сексуальные проступки. […]

Есть монстры, а есть священные монстры; и Уэллс, и Манкевич заслуживают места во второй категории. Некоторые авторы, пишущие о кино, особенно в Англии, беспечно сообщают, что персонаж Кейна не имел своим прототипом Хёрста, и в качестве доказательства используют заявления, которые Уэллс делал для прессы в начале 1941 года, когда пытался добиться выхода картины на экран. Но те, кто думает, что Луэлла Парсонс ошиблась, вообразив, что картина основана

именно на фигуре Хёрста, не понимают, что за человек был молодой Уэллс. Уэллс и Манкевич хотели сделать что-то поразительное, что-то, что превзошло бы марсианское вторжение – которое, в конце концов, вызвало панику только среди болванов, и то непреднамеренно, хотя теперь Уэллс делает вид, что так все и предполагалось. На этот раз они с Манкевичем хотели устроить настоящий скандал, акт гражданинкейновского неповиновения (raise cain). Этот каламбур, несомненно, принадлежит им, и Хёрст подставился ему сам; ему так нравился рассказ «Каин и Мейбл», который он купил и снял на студии Cosmopolitan еще в 1924 году, что в конце 1936 года он переснял его на студии «Уорнер» с Кларком Гейблом и Мэрион Дэвис в главных ролях. Это была одна из последних ее картин до ухода «на пенсию». Каин и Мейбл – это идеальное описание Хёрста и Мэрион. В 1960 году в интервью британскому телевидению Уэллс сказал: «На самом деле Кейн не был основан конкретно на Хёрсте». Я полагаю, что в тот момент он был в экспансивном настроении и его собственное значение могло бы показаться не столь огромным, если бы его Кейн был основан на ком-то конкретно. В том же интервью он говорил: «Вы спрашивали меня, пытался ли мистер Хёрст запретить картину. Нет, не пытался. Он был похож на Кейна в том смысле, что не стал бы опускаться до такого». Это прозвучало довольно забавно, но Уэллс, казалось, действительно был уверен в том, что говорил. К этому времени он, похоже, мало что знал о Хёрсте, а возможно, уже и забыл. Справедливо заключить, что Уэллс с тем нравственным величием, которое перенес из театра в собственную жизнь, возвышал Хёрста, как бы одалживая ему некоторую долю собственной значительности. […]

Оригинальное название сценария «Американец» намекает на то, как Манкевич относился к этому проекту. Несколькими годами ранее, в 1933 году, его друг и собутыльник Престон Стёрджес написал большой сценарий «Власть и слава», фильм Уильяма Хоуарда со Спенсером Трейси и Коллин Мур в главных ролях сделал Трейси звездой. «Власть и слава» рассказывал о безжалостном железнодорожном магнате, который терпит неудачу в личной жизни, и эта история подавалась во флэшбэках и закадровом повествовании с его похорон. Это была впечатляющая картина, и ее хвалили в терминах, схожих с теми, которые позже будут использоваться в отношении «Гражданина Кейна». «Его предмет, – писал Уильям Трой в The Nation, – это великий американский миф, а его тема – тщета». Шумиха вокруг фильма включала установку бронзовой таблички в нью-йоркском театре, где состоялась его премьера, в ознаменование «первого фильма, в котором закадровое повествование используется как метод рассказа драматической истории». (Голливуд, который умеет устраивать шумиху, но которому недостает настоящего самоуважения, не смог вовремя перевести негатив с нитропленки на негорючую пленку, и потому доступные сейчас копии «Власти и славы» – лишь рваные остатки фильма.) Стёрджес

неоднозначно изображает своего героя-магната, тот в сцене детства ранится из-за собственной заносчивости, так что на руке у него появляется зазубренный шрам, похожий на молнию, – знак Каина. Представление о крупном бизнесмене как о каиноподобной фигуре было основой этого жанра, который стал популярным в 30-е годы – во время Великой депрессии, когда многие гиганты бизнеса 20-х оказались мошенниками или, по крайней мере, безжалостными воротилами. В другом фильме 1933 года, «Я любил женщину», любовница магната пела в Чикагском оперном театре (именно там в 1920-е годы в действительности обычно пели любовницы магнатов). В 1937 году Манкевич сам впервые опробовал тему магната (с Эдвардом Арнольдом в роли туза лесозаготовок) в «Женщине Джона Мида». Показать Хёрста, человека гораздо более опасного, единственного магната, который был также и политическим демагогом, в технике, аналогичной той, что использовал Стёрджес, но с разных точек зрения, означало бы создать действительно выдающуюся картину.

[…]

Преклонение перед режиссером циклично – Уэллса или Феллини, вероятно, обожают сейчас не больше, чем Штрогейма, Штернберга или Де Милля в период их расцвета, – но такое преклонение обычно не помогает разобраться в том, как создаются хорошие картины и плохие. Режиссеры стараются угодить интервьюерам, рассказывая анекдоты, которые уже хорошо срабатывали раньше. Анекдот иногда очарователен и поверхностен, как та знаменитая история, которая теперь считается настоящей историей кино, о том, как Хоуард Хоукс якобы обнаружил, что «Первая полоса» была бы лучше, если бы репортера Хилди сыграла девушка, и таким образом превратил пьесу в фильм «Его девушка Пятница» в 1940 году («Я собирался доказать кому-то, что “Первая полоса” содержит лучшие современные диалоги из всех когда-либо написанных, и попросил девушку прочитать роль Хилди, а я читал за редактора и вдруг остановился и сказал: “Черт, а ведь это звучит лучше между девушкой и мужчиной, чем между двумя мужчинами”»). Разумеется, симпатичная история – это само по себе не пустяк. Но все же это всего лишь милый и легковесный анекдот. Фильм «Его девушка Пятница» получился отличным, но если подобная случайность действительно заставила Хоукса увидеть, как легко можно было изменить пьесу, то он все равно, должно быть, сделал это довольно цинично, чтобы привести ее в соответствие с тенденциями тогдашних кассовых сборов. К середине 30-х годов, после неожиданного успеха картины Фрэнка Капры «Это случилось однажды ночью», новая независимая, остроумная девушка была очень популярным персонажем, особенно в целом цикле о газетчиках с соперничающими девушками и юношами-репортерами. Фильмы о газетчиках к тому моменту превратились в романтические комедии, и так же, как основой почти во всех лентах о леди-летчиках была жизнь Амелии Эрхарт, о «рупорах криминала» – Уильяма Фэллона, о колонках сплетен – Уолтера Уинчелла, фильмы о девушках-репортерах почти все

имели своим образцом самую известную девушку-репортера – Аделу Роджерс Сент-Джонс, работавшую у Хёрста. Все уже давно заимствовали из «Первой полосы» и неофициально экранизировали эту пьесу в эксцентричных романтических комедиях про газетчиков, и одна из этих переделок, «Свадебный подарок» 1936 года, написанная тогдашним зятем Аделы Роджерс Сент-Джонс Полом Галлико с Джозефом Энтони, уже имела среди главных героев крутого редактора (Кэри Грант) и умную девушку-репортера (Джоан Беннетт) со скучным женихом (Конрад Найджел). Это была та форма, в которую затем втиснули «Первую полосу», чтобы она превратилась в «Его девушку Пятницу» с Кэри Грантом, Розалинд Расселл и Ральфом Беллами (чей скучный герой уже полюбился зрителям в «Ужасной правде») в тех же ролях. Розалинд Расселл так явно играла Аделу Роджерс Сент-Джонс, что даже оделась в полосатый костюм, каким та и запомнилась.

Некоторые вещи, которые студенты сегодня, видя фильмы вне контекста известных циклов, могут принять за гениальные изобретения, были довольно стандартными; в сущности, зрители в свое время были настолько хорошо знакомы с условностями популярных комедий, что эти клише частенько пародировались в самих фильмах. Но сегодня из-за проблем, связанных с написанием истории современных форм массового искусства, и из-за запутанных обстоятельств, в которых сохраняются те или иные ленты, когда знания о них получаются случайным образом с телеэкрана и на кинопоказах то тут то там, любителям кино кажется проще объяснять картины с точки зрения гения-художника-режиссера, героя школьного учебника – человека, который сделал все сам. Те, кто восхищается «Гражданином Кейном», созданным так, чтобы представлять разные точки зрения на жизнь одного человека, кажется, наивно готовы принять точку зрения Уэллса на процесс его создания, а именно что это творение, принадлежащее ему одному.

Хоуард Хоукс, должно быть, задается вопросом, чего на самом деле стоит восхищение молодых зрителей, когда узнает от них, что изобрел диалог «внахлест» в «Его девушке Пятнице», поскольку это означает, что они никогда не удосужились взглянуть на текст оригинальной пьесы Хекта и Макартура. Про Уэллса тоже говорят, что он изобрел диалог «внахлест» и почти все остальное в «Гражданине Кейне». Но незаслуженная похвала оскорбительна и обременительна; Уэллс иногда говорит: «Я повсюду таскаю с собой миф о самом себе». Его истинные достижения достаточно весомы, чтобы и так отягощать его. Уэллс – большая фигура в истории кино: он снял фильм, который почти повсеместно признается величайшим американским кинопроизведением звуковой эпохи; он мог бы стать величайшим во всех отношениях американским режиссером этой эпохи; и в своей неспособности полностью реализовать свои художественные возможности он является величайшей символической фигурой в истории американского кино со времен Гриффита.

[…]

Спустя два года после выхода «Гражданина Кейна», когда Герман Манкевич стал респектабельным (его карьера пошла вверх после «Кейна», и он работал над еще несколькими крупными картинами в том же 1941 году и только что получил еще одну номинацию от Киноакадемии за свою работу над «Гордостью янки»), он оказался в руках Хёрста. Он умудрился попасть в аварию, которая затронула так много элементов его жизни, что описание ее звучит как выдуманная сюрреалистическая шутка. Хотя некоторые из других его неприятностей теряются в алкогольном тумане (люди помнят только бинты и рассказы Манкевича о том, как он их получил, и, возможно, даже он сам не всегда знал истинные факты), эта конкретная авария слишком хорошо задокументирована. Он ехал домой после нескольких бокалов, выпитых в ресторане «Романофф», и был всего в полутора кварталах от своего дома, когда врезался в крошечную машинку прямо у ворот резиденции Мэрион Дэвис. И врезался он не просто в маленькую машинку; ею управляла Ли Гершвин – жена Айры Гершвина, иначе известная как Ленора, которую Манкевич знал много лет. Он писал экранизацию мюзикла Гершвинов «Безумная» в 1932 году, а до этого общался с ними в 20-х годах в Нью-Йорке; они были частью одной компании. Это была ужасная авария. Хёрст в то время жил на территории поместья Мэрион Дэвис, в том бунгало, которое Мэрион использовала на студии MGM, а затем у Warners, и в этот момент он вел деловой разговор с издателем своей газеты New York Journal-American. Услышав звук столкновения, Хёрст послал издателя посмотреть, что происходит, и, как только тот сообщил, кто был замешан в аварии, Хёрст начал действовать. В машине Ли Гершвин было два пассажира: ее секретарша, которая не пострадала вообще, и ее прачка, которая набила шишку. У миссис Гершвин оказалась травма головы, потребовавшая пары швов. Авария была незначительной, но Манкевича доставили в полицейский участок, и он, по всей видимости, вел себя там шумно и плохо. Когда несколько часов спустя он добрался домой, его жена Сара помогла ему протрезветь и, убедившись, что Ли Гершвин получила в больнице нужное лечение и уже выписана, отправила мужа к Гершвинам с несколькими дюжинами роз. Марк Коннелли, который был там в тот вечер, рассказывает, что, когда Манкевич прибыл, дом был полон репортеров, а Айра Гершвин раздавал им напитки и старался быть любезным. Манкевич поднялся наверх, чтобы увидеть Ли, которая лежала в постели с забинтованной головой. Этот добродушный сумасброд заметил на стене спальни картину, и его первое замечание заключалось в том, что у него была картина того же художника. Он явно не подозревал, что попал в серьезные неприятности. Упорная мстительность Хёрста была одной из его наименее привлекательных черт. Манкевичу было предъявлено обвинение в совершении тяжкого преступления, и незначительное дорожное происшествие было главной статьей на первых полосах газет Хёрста по всей стране в течение четырех дней подряд с заголовками, более соответствующими объявлению войны. Это стало предлогом для новой кампании Хёрста

против «оргий» и распутной жизни киноколонии, и Хёрст затянул ее на несколько месяцев. К тому времени его газетная империя уже превращалась в империю критиканства, а у Хёрста было столько врагов, что у Манкевича оказалось много друзей. Когда Манкевич обратился в Американский союз защиты гражданских свобод, в Time, Newsweek, Variety и других изданиях уже появились статьи, в которых указывалось, что преследование в газетах Хёрста было местью за то, что Манкевич написал сценарий «Гражданина Кейна». Однако Манкевичу пришлось предстать перед судом по обвинению в совершении тяжкого преступления. И хотя он благополучно пережил неприятное судебное разбирательство, травля газет Хёрста возымела эффект и его репутация была навсегда подорвана. В письме Гарольду Россу после суда Манкевич попросил доверить ему написать большой материал о Хёрсте, который в этот момент планировал Росс. «Честно говоря, – писал он, – я знаю о Хёрсте больше, чем любой другой человек в мире (наверное, есть парочка умерших раньше срока, которые знали больше). Я изучил его карьеру как ученый, прежде чем написал “Гражданина Кейна”». А затем, в абзаце, который, несмотря ни на что, показывает его восхищение как Хёрстом, так и Уэллсом, он добавил: «Вскоре после того, как меня вытащили из безвестности полицейского отчета и я – среднего возраста, плоскостопный, стильный и тучный сценарист – стараниями Международной службы новостей превратился в Кэри Гранта, который только что пьяным на танке протаранил детскую коляску, в которой лежали пятерняшки Дион, герцогиня Кентская, миссис Франклин Д. Рузвельт (жена президента) и любимая племянница папы римского, а с помощью искусства ретуши стал сочетать в себе также более неприглядные черты Геринга и Диллинджера, мне довелось обсуждать нашего героя с Орсоном. С беспристрастностью, которую я всегда считал своей выдающейся чертой, я сказал Орсону, что, несмотря на то и на это, мистер Хёрст во многих отношениях великий человек. Он был и остается, сказал Орсон, круглым дураком, ни больше и ни меньше, который ошибается, без исключения, во всем, к чему когда-либо прикасался. Например, в течение пятидесяти лет, сказал Орсон, Хёрст ничего не делал, кроме как кричал о “желтой опасности”, а затем отказался от своего места и спрыгнул с паровоза за два месяца до Пёрл-Харбора».

Манкевич продолжил писать сценарии, но его работы середины и конца 40-х годов созданы совсем не в том ключе, что «Гражданин Кейн». Довольно неловко смотреть на его более поздние работы, потому что это подхалимствующие картины – дряхлое «семейное кино», такое как «Очарованный коттедж» и «Испанские морские владения». Выпивка и несчастные случаи наконец возымели свое действие, и он скатился до сентиментальной мелодрамы 40-х. Он пытался подняться. Он написал сценарий, который уже предлагал раньше, про евангелистку Эйми Семпл Макферсон и начал сценарий про Диллинджера, но к тому времени уже растратил и свое здоровье, и свой талант. Я читала сценарий о Макферсон, он называется «Женщина скалы», и это нудный,

упорствующий до конца, выдохшийся сценарий. Он использует немного газетной атмосферы […] и опирается на систему флэшбэков от смерти Эйми к ее детству; есть там и «современные» штрихи (например, дама-полулесбиянка, менеджер евангелистки), и сценарий оживает всякий раз, когда Манкевич вводит оригинальных персонажей, но он не может писать простых людей, и даже центральный персонаж находится за пределами его диапазона. Единственный интересный прием в нем – это любовь героини к ярким шарфам – начиная с шарфа, который ей в детстве дарит отец, и заканчивая шарфом, который душит ее, цепляясь за колесо автомобиля. Но это украдено из смерти Айседоры Дункан, а давать смерть одной всемирно известной женщины другой кажется удручающе убого. Характер Манкевича не изменился. Он и до этого еще писал друзьям, что несет на себе шрамы своей ошибки с Чарли Ледерером, но так же, как он давал читать сценарий «Гражданина Кейна» Ледереру, племяннику Мэрион Дэвис, он с гордостью показал «Женщину скалы» дочери Эйми Семпл Макферсон, Роберте Семпл, и это положило конец проекту. Его поведение, вероятно, было не столько преднамеренно саморазрушительным, сколько некоей формой невинности в этом светском, циничном человеке – я представляю его себе настолько довольным тем, что он делает, что ему хотелось поделиться своим восторгом с другими. Я не читала незаконченного сценария о Диллинджере; его название «Куда веточка гнется…» уже говорит слишком много. В своей театральной колонке в журнале The New Yorker в 1925 году Манкевич пародировал тех, кто думал, что братья Маркс сами придумали все шутки в «Кокосовых орешках», и кто не был в курсе заслуг Джорджа Кауфмана. Судьбой самого Манкевича было быть полностью проигнорированным в книгах о фильмах братьев Маркс. Хотя его имя крупными буквами дается в оригинальных рекламных материалах и хотя Граучо Маркс, Гарри Руби и С.Дж.Перельман подтверждают тот факт, что он был продюсером «Обезьяньих проделок» и «Лошадиных перьев», последнее упоминание об этом в печати я смогла найти лишь в «Кто есть кто в Америке» за 1953 год, год его смерти. Многие из написанных им фильмов 30-х годов популярны на телевидении и на университетских кинопоказах, но, когда они обсуждаются в книгах о кино, его имя, насколько мне известно, никогда при этом не упоминается. Его имя никогда не указывается в связи с «Утиным супом», хотя Граучо подтверждает тот факт, что он работал над этим фильмом. Сейчас его практически игнорируют даже во многих описаниях «Гражданина Кейна». К началу 50-х годов его брат Джозеф со своими фильмами «Письмо к трем женам» и «Всё о Еве» стал известным голливудским остряком, а в истории кино не было места для двух Манкевичей. Герман превратился лишь в имя в скобках в биографических справках о Джо. ◆

Перевод с английского: Наталья Рябчикова

SUMMARY

Zinaida Pronchenko
Time inside
Portrayal of Fran Lebowitz against Martin Scorsese's film.

Boris Lokshin
New York. 2020
A citizen's diary.

Anton Fomochkin
Green spark
New York of Woody Allen and Martin Scorsese.

Oksana Agapova
Electric dream of a megapolis
Three takes of New York.

Fran Lebowitz
Science
Writers on strike: a chilling prophecy
Two essays.

Evgeny Maizel
Lessons of American underground
Negative film dialectic.

Alexey Medvedev
Bill Viola. Ablution
Portrayal of the artist.

Alexey Filippov
Play me tender
How star system is changing.

Alisa Tayozhnaya
What's wrong with...
Review of Emerald Fennell's PROMISING YOUNG WOMAN (Gr. Britain – USA).

Aleksandr Belyaev
Soul wants jazz
Music in Pete Docter and Kemp Powers' SOUL (USA).

Nina Sputnitskaya
Down
Pete Docter and Kemp Powers' SOUL in the context of Pixar.

Aleksandr Zaitsev
Blues of broad distribution
Ma Rainey's Black Bottom: American root music and Hollywood's mainstream.

Daniil Lyakhovich
War is money, money is war
Review of Spike Lee's DA 5 BLOODS (USA).

Nina Tsyrkun
Blowin' in the wind
Review of Regina King's ONE NIGHT IN MIAMI (USA).

Aleksandra Shapoval
Proceeding of recognition
Review of Lee Isaac Chung's MINARI (USA).

Olga Kasyanova
Stone, camera, paper
Nature, fact and poetry in Chloé Zhao's films.

Egor Moskvitin
Coma from sitcom
Review of Matt Shakman's mini serial WANDAVISION (USA).

Violetta Vlasova
Remodelling of comical
Quirky: new American comedy.
Jocelyn DeBoer and Dawn Luebbe'
GREENER GRASS (USA).

Alisa Tayozhnaya
King of Long Island
Portrayal of Judd Apatow.

Nobrow festival
IK Round table talk about Sundance film festival.

Nina Tsyrkun
In the Garden of Allah
On some prototypes of David Fincher's MANK's personages.

Alexey Tsvetkov
Jacko with a musical box
MANK as a political film.

Anna Sokolskaya
Shakespeare bites the dust!
Music in MANK.

Anna Zakrevskaya
Deconstructing Gary
Portrayal of Gary Oldman.

Anton Dolin
Daddy's cinema
David Fincher's films in the context of auteur theory.

Inna Kushnaryova
Kael and KANE
On the history of one famous article creating.

Pauline Kael
Raising Kane
CITIZEN KANE: Herman Jacob Mankiewicz, George Orson Welles, Hollywood…
The article's translation.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2021 3/4

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ИК90

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Фонд развития и поддержки социально-культурных проектов

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
бухгалтер Мария Григорьева
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич
шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редактор сайта kinoart.ru Андрей Карташов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская

продюсер Ольга Золикова

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 18.03.2021. Подп. к печати 06.04.2021
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
264 с.

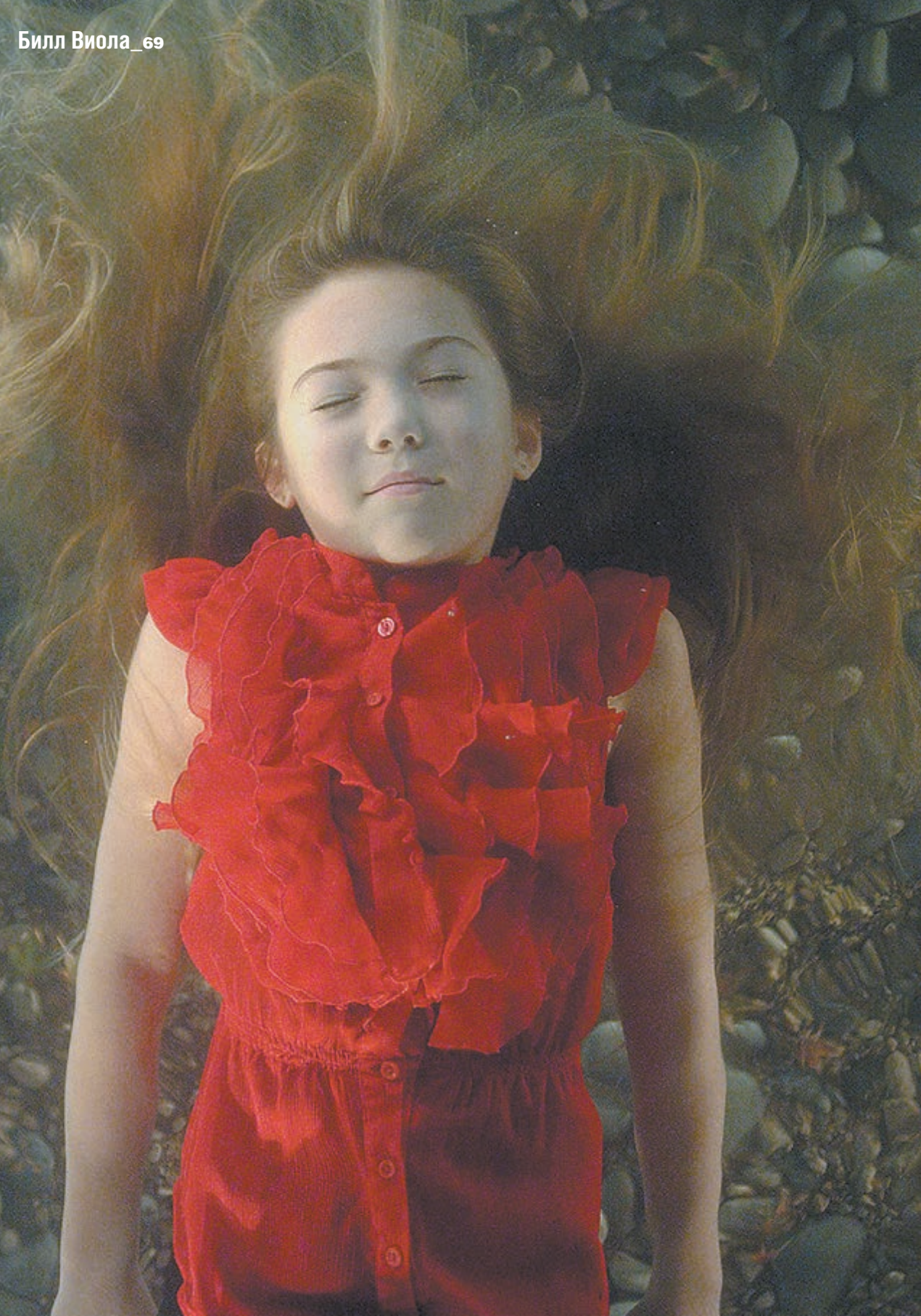
Тираж 3000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2021

16+

ISSN 0130–6405

СТС
КИНО
в деталях
КАЖДЫЙ
ПОНЕДЕЛЬНИК
РЕКЛАМА. СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ
СМИ ЭЛ № ФС 77 – 72433 ОТ 05 МАРТА 2018 Г.
18+
CTC.RU